MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 396 8

HASSE

Max Reger

ML
410
R25H23

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by

Professor Heichelheim

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/maxreger00hass

LIBRARY
FEB
3
1981
OF TORONTO
SITY

Die Musik

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Begründet von

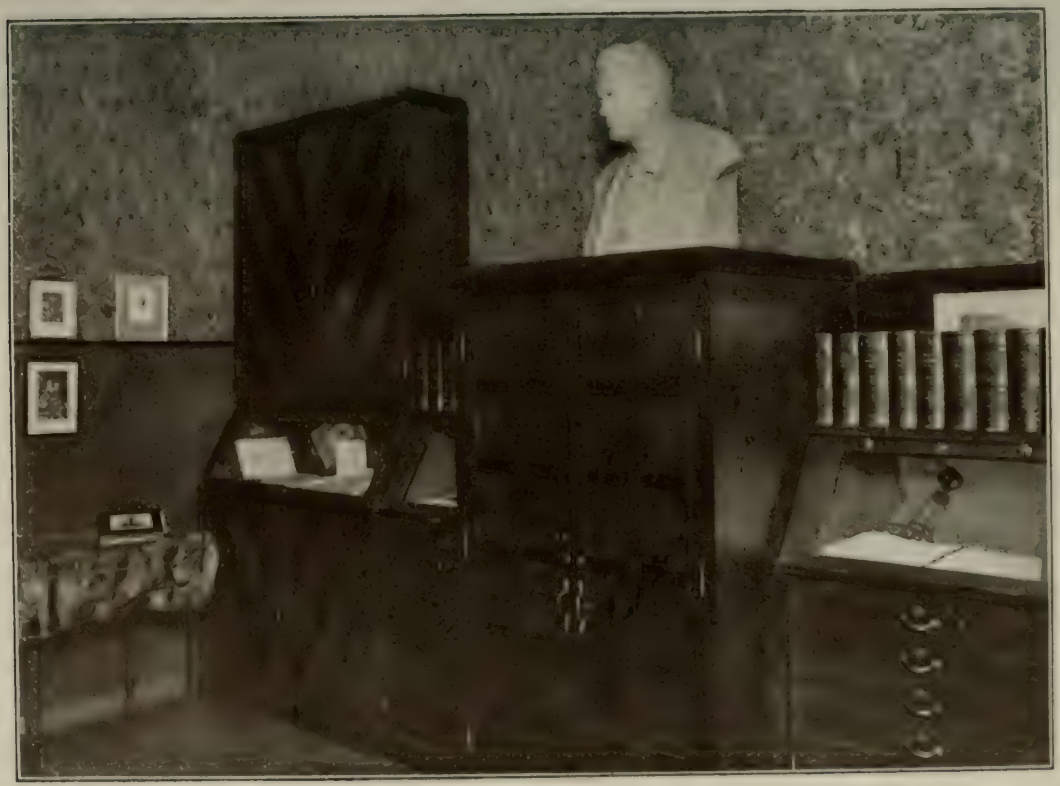
Richard Strauß

fortgesetzt von

Arthur Seidl

Zweiundvierzigster bis vierundvierzigster Band

Nachdruck verboten
Alle Rechte vom Verlage vorbehalten
16548



Innenansicht des »Reger-Archivs« zu Jena

Die Musik

Begründet von
Richard Strauss

Max Reger

von

Karl Hasse

Mit acht eigenen Aufsätzen von
Max Reger, sowie zehn Voll-
bildern in Autotypie und
drei Handschriften-
Nachbildungen

C. F. W. Siegels Musikalienh. (R. Linnemann), Leipzig

ML
410
K95H58

„Ja, es ist jetzo die Zeit der Einseitigkeit; wo der, der es begreift, für sich und Andere in diesem Sinne wirkt“ .... „Sich auf ein Handwerk zu beschränken, ist das Beste. Für den geringsten Kopf wird es immer ein Handwerk, für den bessern eine Kunst, und der Beste, wenn er Eins tut, tut er Alles; oder, um weniger paradox zu sein, in dem Einen, was er recht tut, zieht er das Gleichnis von allem, was recht getan wird.“ ....

„Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben, giebt höhere Bildung als Halbheit in hundert Fällen.“ ....

„Narrenpossen sind eure allgemeinen Bildungen und Anstalten dazu. Daß ein Mensch etwas ganz entschieden versteht, vorzüglich leiste, wie nicht leicht ein andrer in der nächsten Umgebung, darauf kommt es an.“ Goethe.

„Unser seliger Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung.“

Nekrolog von 1754.

„Was nun aber zu strengen Forderungen, zu entschiedenen Gesetzen am meisten berechtigt, ist, daß gerade das Genie, das angeborene Talent sie am ersten begreift, ihnen den willigsten Gehorsam leistet.

„Mit dem Genie haben wir es am liebsten zu tun; denn dieses wird eben von dem guten Geiste beseelt, bald zu erkennen, was ihm nutz ist. Es begreift, daß Kunst eben darum Kunst heiße, weil sie nicht Natur ist; es bequemt sich zum Respekt, sogar vor dem, was man konventionell nennen könnte; denn was ist dieses anders, als daß die vorzüglichsten Menschen übereinkamen, das Notwendigste, das Unerläßliche für das Beste zu halten? Und gereicht es nicht überall zum Glück?" Goethe.

„In Deutschland haben sich vor der persönlichen Satire nur die Anmaßlichkeit und das Scheinverdienst zu fürchten. Alles Echte, es mag angefochten werden, wie es will, bleibt der Nation im Durchschnitt wert, und man wird den gesetzten Mann, wenn sich die Staubwolken verzogen haben, nach wie vor auf seinem Wege gewahr." ....

„Das Publikum, im Ganzen genommen, ist nicht fähig, irgend ein Talent zu beurteilen: denn die Grundsätze, wonach es geschehen kann, werden nicht mit uns geboren, der Zufall überliefert sie nicht; durch Übung und Studium allein können wir dazu gelangen." ... Goethe.

„Alles Vorzügliche kann nur für einen unendlichen Kreis arbeiten, und das nehme denn auch die Welt mit Dank an und bilde sich nicht ein, daß sie befugt sei, in irgend einem Sinne zu Gericht zu sitzen." Goethe.

* * *

Beim Tode Max Regers zeigte sich auch in der Öffentlichkeit, die durch Zeitungen und Zeitschriften dargestellt wird, wie groß die Zahl derer war, denen Regers Wirken etwas gegeben hatte. Es wurde aber auch deutlich, wie viel der unmittelbare Eindruck der Persönlichkeit Regers hierbei mitgewirkt hatte. Kamen von gar manchen Leuten, durch die noch vor wenigen Jahren scharfe Ablehnung geäußert worden war, Zeichen verstehender Verehrung, so fehlte es doch auch jetzt nicht an Stimmen, die sich bemühten, Wasser in den Wein zu gießen. Und diese beriefen sich nun darauf, daß der lebende Reger eine übermäßige Wirkung seiner Musik so zu sagen gewaltsam erzwungen habe. Da er tot sei, werde auch seine Musik bald tot sein.

Reger starb am 11. Mai 1916 im Alter von 43 Jahren. Die große nationale Welle war in Deutschland fast noch ungebrochen. Von Regers Musik hatte man in weiten Kreisen die Empfindung gewonnen, daß sie eine ganz besonders deutsch geartete sei. Und Regers Persönlichkeit, wie sie sich in den letzten Jahren mehr und mehr auch nach außen hin gab, mußte denen, die ihr näher oder ferner begegneten, den Eindruck zugleich kerniger und inniger deutscher Art machen. So wurde, trotzdem der Krieg jeden Einzelnen fast vollständig in Anspruch nahm, der Tod dieses Musikers weithin als ein besonders schmerzliches Ereignis empfunden, als ein Verlust für Deutschland, der inmitten

der ungeheuren Todesernte doch einen Augenblick nachdenken ließ. Allerdings war ja im Lande das künstlerische Leben keineswegs durch den Krieg ertötet worden. Im ersten Kriegswinter schien diese Gefahr aufzusteigen, im zweiten erwies es sich, daß die daheim Bleibenden, die auf Urlaub Weilenden, die Verwundeten, ja selbst die an der Front Kämpfenden, nichts so nötig zu haben schienen als eine Ablenkung von der grausigen Wirklichkeit durch künstlerische Beschäftigung und künstlerisches Genießen. Hierbei kam es wieder zum Vorschein, daß noch immer die Musik die Kunst ist, die in Deutschland von allen Künsten den weitesten Kreis umspannt. So war auch Regers Wirken in der letzten Zeit vor seinem Tode ganz besonders weit in die Öffentlichkeit hinaus getreten und vielfach begierig aufgenommen worden. Nach seinem Heimgange wurden dann allenthalben seine Werke in Gedächtnisfeiern und Gedächtniskonzerten wieder in noch gesteigertem Maße vorgeführt. Sollte das nun der Abschluß gewesen sein? Oder ist der große Eindruck, den bei seinen Lebzeiten zuerst Wenige, dann ein immer wachsender Kreis und zuletzt, möchte man fast sagen, die ganze Nation von Regers Wirksamkeit hatte, – mit Ausnahme Derer, die dem Musikleben fern stehen, und einiger Leute mit besonderen aesthetischen Grundsätzen, – auf einer Moderichtung gegründet gewesen? Oder etwa auf dem Eindruck, wie ihn eine Zeit lang Sonderbarkeiten oder eine besonders starke Naivetät hervorrufen können?

*

Die scharfe Gegnerschaft, die Reger bei seinem Auftreten fand, hatte sich mit seinen vorschreitenden Erfolgen sehr

vermindert; jetzt, einige Jahre nach seinem Tode, tritt sie wieder vielfach hervor. Regers Musik wollte von Anfang an nicht in die Gedankenbahnen derer hineinpassen, die das Fortschreiten der Musik und der Kultur überhaupt kritisch betrachteten oder systematisch darstellten. Kritiker und Historiker hatten kein rechtes Fach für die sich ihnen aufdrängende Erscheinung. In die Rubrik der Reaktion hätte sie in mancher Beziehung ganz gut gepaßt, in anderer aber auch wieder in die des Fortschritts. In die Abteilung der absoluten Musik hätte man sie ganz gerne mit Haut und Haaren hineingestopft, nicht ohne ein gewisses genugtuendes Gefühl, daß sie damit in einer Art Museum auf gewiß würdige Weise für's Erste gut untergebracht sei. Aber es zeigten sich da immer wieder Eigensinnigkeiten, die einem Museum und seiner Würde nicht anstehen wollten. Es blieb immer etwas Unpassendes an der Musik, und die Persönlichkeit Regers schien dem zu entsprechen. Er benahm sich wirklich auch im Leben, so erzählte man wenigstens, manchmal unpassend.

Solche Unstimmigkeiten waren ja allerdings schon öfter eingetreten im Laufe der Musikgeschichte, das wußten Historiker wie auch Aesthetiker wohl. Sie wußten aber auch, daß dies heut zu Tage selbst weiteren Kreisen schon bekannt ist. Hier ist der Punkt, wo sich derartige Probleme für unsere Zeit so ganz besonders komplizieren. Diese ist nicht geneigt, den Erscheinungen naiv gegenüber zu treten. Das 19. Jahrhundert hat die historische Anschauungsweise so befördert, daß es kaum noch Jemanden giebt, der nicht sogleich historische Maßstäbe bereit hätte. Man weiß jetzt allgemein, daß die größten Meister vielfach zuerst nicht

verstanden worden sind, daß das Verständnis bei der großen Menge vielfach erst nach langer Zeit eingetreten ist. Und wer möchte nicht lieber auf der Seite derer stehen, die von der Nachwelt nicht gescholten werden? Dazu kommt, daß von Wagner und Liszt und mehr noch von ihren Anhängern der Fortschrittsgedanke mit so ungeheurer Wirkung in den Vordergrund der Erörterungen geschleudert worden ist. Wer wollte noch gerne Reaktionär heißen? Der Fortschrittsgedanke war so nachdrücklich und eindrucksvoll von der Partei Wagners und Liszts für sich in Anspruch genommen worden, daß noch nach 50 Jahren das Selbe als Fortschritt angesehen wurde, was zuerst als solcher tatsächlich in Erscheinung trat. Krankt der Fortschrittsgedanke an sich schon daran, daß er leicht dazu verführt, an einem Fortschritt, der immer in der selben Richtung weiter geht, zu glauben, so hat er in Anwendung auf die Stylrichtung Wagners und Liszts noch besonders viele Gemüter verwirrt, da sie schließlich diese Richtung und den Fortschritt für den selben Begriff ansahen, — und Fortschritt für das einzig Gute, alles Andere für verwerflich.

Wie stolz war man nicht noch vor wenigen Jahren, wenn man von sich aussagen konnte, „Antibrahmine" zu sein! Den „Brahms-Kultus" überließ man gern einigen deutschen Kleinstädten und deren Musikvereinsvorständen. Und Schumann ließ man noch zur Not in seinen jugendlich ungestümen, nach freier Ungebundenheit lechzenden Klavierwerken gelten. Es ist noch gar nicht lange her, da war es der Trost jedes musikalischen Jünglings, der einige kompositorische Neigung in sich verspürte, aber auch deren Belanglosigkeit einsah,

daß er doch wenigstens, wenn auch kein Beethoven oder Wagner, ein Robert Schumann werden könne; so gering achtete man das reiche Lebenswerk dieses großen Künstlers. Für wirklich bedeutend und Welt erschütternd konnten nur Werke gelten, die das berauschende Pathos der Wagnerschen Tonsprache oder poetische Ideen in der Art Liszts, möglichst auf einem philosophischen Hintergrund, als Merkmal an sich trugen. War doch mit dem Fortschrittsgedanken auf's Engste die Vorstellung verknüpft, daß die Musik zu ihrer vollen Entfaltung des Hinzutrittes der Poesie oder sonstiger gedanklicher Anregungen bedürfe. Jedenfalls hielt man dafür, daß solche von außerhalb liegenden Gebieten her befruchtete Musik höher stehe und eine hoch entwickelte Kultur wahrer zum Ausdruck bringe als eine, der solches offensichtlich fehlte.

Hierzu kam dann der so genannte „Naturalismus", mit seiner Begünstigung der Programm-Musik. Er gab sich zumeist als Polemik gegen die süßliche Verflachung der deutschen Familienkunst sowie gegen alle Prüderie und alles Sittlichkeit-Phariſäertum. Zu Romantik und Mystik stand er ebenso im Gegensatze wie zu Metaphysik und Idealismus, insofern er sich mit dem naturwissenschaftlichen Materialismus einig fühlte. Überblicken wir jetzt nachträglich die naturalistische Zeit, so können wir uns des Gefühles nicht erwehren, daß gerade unter ihren Vorkämpfern sich glühende Idealisten befanden. Ihr Schlachtruf „Es lebe das Leben!" war der Ausfluß einer strengen Wahrheitliebe, ihr Ruf nach Freiheit und Fortschritt entsprang ihrem Gewissen. Der Kampf gegen die Philister war notwendig. Und hier giebt es auch genug Zusammenhänge mit Reger, der

in diesem Kampfe seinen Mann stellte wie nur irgend Einer. Der Naturalismus mit seiner Vorliebe für alles Kräftige, Kecke und Diesseitige wurde dann abgelöst von der so gegenannten „Moderne", die auf Differenzierung ausging, die zuerst das Bild der Natur, dann das Seelenleben zergliederte und seine feinsten Regungen zur Darstellung bringen wollte. „Modern" wollte jetzt ein Jeder sein, wie er früher „fortschrittlich" sein wollte. „Moderne Kunst" wurde nun noch mehr auch das Schlagwort für alles, was Aufsehen erregen wollte.

Wie auf dem Naturalismus der Impressionismus beruhte, so erwuchs aus der „Moderne" der Expressionismus. Regers Auftreten fiel in die Zeit, als der Unterschied dieser beiden Prinzipien noch nicht klar herausgefunden war. Er selbst wird sich über diese Fragen den Kopf nicht weiter zerbrochen haben, wenn er überhaupt sie als Probleme von irgend welcher Wichtigkeit aufgefaßt hat. Er war mit ganz anderen Dingen beschäftigt, mit Bach, mit technischen Forderungen, mit Verarbeitung seiner Jugendeindrücke von Wagner und Beethoven und von seiner nächsten Umgebung, mit Klavier- und Orgelspielen und Existenzkämpfen, mit Brahms'scher Kammermusik, mit alter Kirchenmusik. Und doch wurde er als moderner, ja modernster Musiker aufgefaßt, als man ihn kennen lernte. Und er selbst nahm dies auf und bekräftigte es mehrfach öffentlich. So stellte er sich in dem Streit um die „Konfusion in der Musik" ganz auf die Seite des „Fortschritts".[1]) Es war das die Wirkung der auf ihn eindringen-

[1]) Vgl. Anhang.

den Widerstände gegen seine Art zu komponieren; dazu kam das Gefühl, sich frei gemacht zu haben von allen lehrhaften Beeinflussungen, aus eigner Kraft seinen Weg gefunden zu haben. Ein wenig Politik und schmunzelnde „Bauernschlauheit" könnte man noch dabei annehmen, – hätte man nicht stets verspüren müssen, wie Reger solche Auseinandersetzungen aus blutendem Gemüte heraus unternahm. Innerliche Richtlinien hat er sicherlich nicht aus diesen Prinzipienkämpfen gewonnen. Seine innere Bestimmung gaben ihm die großen Meister der Vergangenheit; daneben sagte ihm seine Wahrheitliebe und Selbsterkenntnis und der Drang seiner gärenden Natur, welchen Weg er einzuschlagen habe. Die Grundlagen zu seiner Anschauungsweise lagen sehr früh bei ihm fest, zu einer Zeit, als er mit den Kämpfen des Tages und ihren Schlagworten noch keine Berührung hatte. Vergessen werden darf aber auch nicht die direkte und bewußte Beeinflussung durch seine Lehrer, namentlich Riemann, die doch sehr nachhaltig gewesen ist.

In den Strom der Zeit, in die geistigen Kämpfe, die sich in den Großstädten abspielten, geriet sein Lebensweg verhältnismäßig sehr spät, zu einer Zeit, da er schon seinen persönlichen Styl gewonnen hatte. Die Fragen, die dann an sein Ohr drangen, waren auf's Erste für ihn bereits erledigt. Auch hatte er, da ihn seine Arbeit, das Komponieren, Unterrichten, Bearbeiten, Konzertieren und Briefeschreiben, vollauf in Anspruch nahm, keine rechte Zeit mehr dafür. So kam es, daß er die aesthetischen Fragen eigentlich ganz nur mit sich selbst abzumachen hatte. Man könnte fast sagen, daß sie für ihn in der früheren Zeit gar nicht

vorhanden gewesen seien. Seine grundsätzlichen Äußerungen machen alle den Eindruck, als ob sie ohne Reflexion, aus einem sicheren Instinkt heraus getan wären, der die geäußerte Anschauung für ganz einfach und als von selbst verständlich nimmt. Aber wer kann wissen, was in dem Kopf und Gemüte dieses für solche Erörterungen anscheinend meist so ganz verschlossenen Mannes an Überlegungen, Ahnungen, Entschließungen und Kämpfen zu Zeiten Platz gegriffen hat? Im späteren Verlaufe seines Lebens hatten die, die ihm nahe standen, häufig das Gefühl, daß Reger seinen Weg sehr genau vor sich sehe, ja, daß er unter allen Komponisten, die je gewesen sind, am genauesten gewußt habe, wie er in die musikalische Entwicklung sich einzufügen und welche Entwicklung er für sich selbst anzustreben habe. Ein nachträglicher Überblick über die ganze Reihe seiner Kompositionen scheint dem vollauf Recht zu geben.

Es heißt allerdings, daß der edle Mensch in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges stets bewußt bleibe. Und, daß es sich bei Reger um dieses „edel" handelt, kann Niemand bezweifeln, der ihm je näher getreten ist, auch Niemand, der seine Musik guten Willens kennen gelernt hat. Aber in der Kunst ist es noch viel schwerer, „edel" zu sein und zu bleiben, als im Leben, wenn auch wiederum die Kunst für den, dem sie durch Gunst der Verhältnisse gleich ihre tiefste Seite offenbart, eine starke Stütze sein kann für dieses Vorhaben. Der dunkle Drang nach dem rechten Weg ist ja in der Kunst immer als Triebfeder und Mittel zu großen Leistungen für sehr wichtig angesehen worden, während Ehrgeiz und Sucht nach Erfolg leicht auf Irrwege führen. Die deutsche Kunst zumal beruht auf jenem

Drange, der Stimme des Gewissens Genüge zu leisten, sich selbst zu vervollkommnen und „eine Sache um ihrer selbst willen zu treiben". Dessen darf man sich ja unbedingt überzeugt halten, daß Reger niemals einen andern Ehrgeiz gehabt hat als den, der deutschen Kunst zu dienen. „Sich durchsetzen" hieß für ihn nur: seine Kunst durchsetzen, und dies allerdings hielt er für notwendig. Wenn man darin den Willen gesehen hat, „die Reihe der großen deutschen Meister" fortzusetzen, so darf man nicht vergessen, daß er über diese Meister voll heiliger Überzeugung gesagt hat: „Gegen die sind wir doch Alle nur Schafsköpfe!" Daß er „wir" sagte, zeigt allerdings, daß er den ganzen Stand der heutigen Musik so einschätzte. Aber tatsächlich war jener Ausspruch, als er getan wurde, zunächst der Ausdruck der uneingeschränkten, aufblickenden Bewunderung für Mozart und Schubert. (Es war in der Zeit, als die eigentlichen Kampfjahre schon vorüber waren, und von Vielen eine „Abklärung" Regers begrüßt wurde.) Und dann geschah er zu Leuten, die unter dem Eindrucke von Regers Musik diese mit der jener Meister verglichen. Es war auch keine von jenen Situationen, wo der Bescheidenheit eine Koketterie hätte beigemischt sein können, — die war Reger überhaupt vollkommen fremd. Daß er „wir Alle" sagte, war mehr eine unbeabsichtigte Nebenwirkung des in ihm schlummernden Bewußtseins, daß Keiner vorhanden sei, der die Wahrheit des Wortes in Frage stellen könnte. Da es nicht häufig war, daß Reger von seinem eignen Urteil über die Stellung seiner Kunst in der gesammten Entwicklung sprach, ist dieser, an sich zwar dem Augenblick nach zu wertende, aber doch der Gesammtanschauungsweise

Regers entsprechende Satz, im Gedächtnisse haften geblieben. Resignation lag nicht eigentlich darin, denn Regers tätiger Geist war auf das Nächste gerichtet und ließ sich durch allgemeine Betrachtungen nicht behindern. Seine Abneigung gegen „Fachsimpelei" hat noch Jeder zu spüren bekommen, der etwa nach einem Konzerte versuchte, Kunstgespräche mit ihm, oder auch nur in seiner Gegenwart, zu beginnen. Da kam sofort der derbe Bayer heraus, und statt aesthetischer Betrachtungen hagelte es Witze und Einfälle, die sich so weit wie möglich von allem Aesthetischen entfernt hielten. Seine tiefsten Erkenntnisse über Kunst kamen nur selten, und nur in völliger Sicherheit vor Unberufenen, über seine Lippen, und auch dann wieder in einer Form wie in der des erwähnten Ausspruches. Die Verbindung seines inneren Menschen und seiner künstlerischen Überzeugung mit der Umwelt stellte er her durch seine praktische Wirksamkeit, nicht durch Reden. In den letzten Jahren seines Lebens mag er über solche Dinge gesprächiger geworden zu sein, in den Jahren der Kämpfe lag es ihm nicht.

Aesthetik ist ihm auch als Wissenschaft nie sympathisch gewesen. Seine Abneigung gegen sie zeigt ein Ausspruch aus seiner Kampfperiode, der an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt: „Wenn Sie einen Aesthetiker sehen, so schlagen Sie ihn tot!" Vielleicht hat zu dieser Abneigung auch der Umstand beigetragen, daß Aesthetiker gewöhnlich – humorlos sind; humorlose Leute paßten nicht zu einer Natur wie der seinen. Daß Reger aesthetische Bücher und Schriften gelesen hat, glaube ich nicht, und er hätte auch keinen Nutzen davon gehabt. Die Kostproben, die ihn aus solchen auf irgend einem Wege erreichten, konnten ihn nur

in der Meinung bestärken, daß die Wissenschaft hinter der Praxis stets hinterher hinkt. Wenn er gelegentlich dennoch in die Debatte eingriff, in Briefen oder öffentlich, so geschah es nie um der theoretischen Erörterungen willen, sondern als Abwehr, als Wegbereitung seiner praktischen, schöpferischen Tätigkeit, oder im Eintreten für etwas, was ihm besonders wert war [2]). Gerade aus diesen spärlichen grundsätzlichen Äußerungen Regers geht hervor, wie wenig er ein mit Überlegung und auf Worte aufgebautes aesthetisches System in sich trug, aber auch, wie er in keine der hervortretenden Strömungen seiner Zeit mit seinem Wesen ganz hinein paßte. Wenn er einmal äußert: „Ich behaupte sogar, daß unser Styl noch ‚sensibler', besonders in Lyrik, werden wird", so ist hier auch nur eine Seite seines Strebens und seiner Erkenntnis ausgesprochen, und wohl gar nicht die beherrschende. Anderseits empfahl er seinen Schülern immer wieder, ja nicht dort anzufangen, wo Hugo Wolf aufgehört hat, sondern mit klarer musikalischer Form, zumal er gegen die Echtheit der „inneren Erlebnisse" bei jungen Leuten großes Mißtrauen hatte. Manchmal hätte man glauben müssen, sein ganzes Bestreben ginge auf umstürzlerischen Radikalismus hinaus; ein ander Mal wiederum, er schließe sich mit Bewußtsein und im Gegensatze zu seinen Zeitgenossen an vorbachische Meister an. Gerade die Unmöglichkeit, Reger in einen klaren und leicht faßlichen Zusammenhang mit den Anschauungsrichtungen seiner Zeit zu stellen, wird es wohl mit sich bringen, daß noch immer von vielen Schriftstellern über Musik das Problem dadurch zu lösen versucht wird, daß man mehr oder weniger schroff sich ablehnend

[2]) Vgl. Anhang.

verhält. Die Abneigung der Musikschriftsteller, die auf der Höhe der Zeit zu stehen für ihre erste Pflicht halten, hat ihre tiefen Gründe in der Stellung Regers abseits von jeder Modeströmung, wie auch in der Unmöglichkeit für sie, das Volksmäßige, in alten aber lebendigen Überlieferungen Wurzelnde bei Reger gefühlsmäßig zu erleben. Die Abneigung derer, die bei seinem Auftreten aus Widerwillen gegen das Neue und ihnen Unklare seine Musik bekämpften, war sicherlich weniger tief begründet, und die Meisten von ihnen haben denn auch allmählich ihren Widerstand aufgegeben.

Im Publikum haben zweifellos Anfangs die Angehörigen der sogenannten Brahms-Gemeinde sich am schnellsten für Reger entschieden. Schon aus dem äußeren Grunde, weil ihnen hier wieder Kammermusik geboten wurde, deren Form an die gewohnte anknüpfte. Es waren eben die Anhänger der viel berufenen „absoluten Musik". Sie galten damals meist noch als rückständig. Inzwischen ist allerdings die absolute Musik das Allermodernste geworden, wozu sicherlich Regers Wirken mit am meisten geholfen hat. Selbst ein Musikdramatiker, wie Hans Pfitzner, tritt heute in Kampfschriften wie durch Beteiligung am kammermusikalischen Schaffen nachdrücklich für sie ein, während Friedrich Klose sich für sein Streichquartett noch entschuldigen zu müssen glaubte durch eine Widmung an den „deutschen Schulmeister" und ein poetisches Motto. Aber im Sinne der Großstadt-Aesthetiker und „Expressionisten" verlangt man heute schon von der absoluten Musik, daß sie auch noch, ganz abgesehen von einer poetischen Idee, auf eine fest umrissene Form verzichtet, ja womöglich auf eine klar erkennbare Tonalität. Und von der Kontrapunktik verlangt man

eine gewisse Zügellosigkeit, die ein Bewußtsein von den Hintergrund bildenden Harmonien hintanhält. Man ververgißt hierbei, daß für eine Kunst wie die Musik, die ihr Material immer nur aus sich selbst entwickeln kann, nur eine Form möglich ist, die sich auf Vorhergehendes aufbaut, wobei allerdings die Weiterentwicklung in verschiedenem Tempo vor sich gehen mag. Noch mehr aber vergißt man, daß, wenn man grundsätzlich die Aufhebung der Tonalität erstrebt und hierbei ihre Erweiterung ablehnt, man gerade von der absoluten Musik etwas Unmögliches verlangt. Denn jede Beziehung zwischen zwei Tönen bereits, auch schon das bloße Empfinden ihres Unterschiedes nach Höhe und Tiefe, bringt den Begriff der Tonalität mit sich. Wenn man grundsätzlich keinen Ton, also auch keinen Akkord, als Mittelpunkt spürbar werden lassen will, so erstrebt man einmal die Vermeidung jeder formalen Geschlossenheit und dann den Reiz oder die Originalität, die darauf beruhen, daß man jedes Fehlen eines Mittelpunktes und einer Abrundung als solches empfindet. Die Wirkung beruht also auf dem Gegensatze zur „tonalen" Musik und hat deren Fortbestehen zur Voraussetzung. In Wirklichkeit giebt es eben nur eine Erweiterung der Tonalität, so lange man Musik machen will, die auf sich selbst beruht. Zur Stimmung machenden Begleiterscheinung mag atonale Musik sich hie und da gewiß verwenden lassen; wobei aber nicht recht ersichtlich ist, wodurch sie sich, wenn sie doch ohne jede innere Ordnung sein soll, vom Geräusch unterscheidet. Und so wird wohl die angebliche Durchbrechung der Tonalität bei mancher Musik sich im Grunde damit begnügen müssen, statt dessen Erweiterung zu sein.

Die Harmonielehre, oft ja als Fessel empfunden, ist es sicher nicht, die ein aufstrebendes Genie im Keim erstickt, sondern eher der Mangel an Übung, die ihren tieferen Sinn erst erkennen läßt.

Richard Wagner hat sein Theoriestudium, vor allem das bei Weinlig, immer als wichtig für seine Entwicklung angesehen, und sein harmonisches Bewußtsein zeigt sich gerade bei seiner Bahn brechenden Erweiterung der harmonischen Beziehungen in seinen Werken als vollständig organisch entwickelt. Er hat mit großer Dankbarkeit und vollster Zustimmung von dem Ausspruche des Thomaskantors berichtet, mit dem dieser ihn aus der Lehre entließ: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt: Selbständigkeit." Und Max Reger riet seinen Schülern, so viele Sonaten, Fugen, Kanons und dergleichen zu schreiben, wie er es als junger Mensch getan habe, und wovon das Meiste von ihm wieder vernichtet sei; dann würden sie es auch so weit bringen. Hugo Wolf, der sicherlich ein starkes Bewußtsein seiner Unabhängigkeit von überlieferten Formen hatte, schrieb an Kauffmann: „Der Vorwurf: ungelöste Dissonanzenreihen zu begehen, konnte mir nichts anhaben, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ich im Stande bin nachzuweisen, wie nach der strengsten Regel der Harmonielehre jede meiner noch so kühnen Dissonanzen zu rechtfertigen ist."

Allerdings muß die Kunstlehre auch danach beschaffen sein, daß sie nicht jede Möglichkeit, zu jener Selbstständigkeit zu gelangen, ertötet. Wie denn Reger in einem Briefe geschrieben hat: „Wir besitzen bis heute noch keine, bis zur Jetztzeit nur annähernd gehende Harmonielehre; mit Kontra-

Jugendbildnis Max Regers

DIE MUSIK

punkt ist es ähnlich! Woher soll nun das wirkliche Verstehen für meine Harmonik kommen, die so willkürlich scheinbar und doch so absolut logisch ist." Hierbei fällt auf, daß er die Bücher Hugo Riemanns, seines Lehrers, offenbar nicht für ausreichend zur Erklärung seiner Musik hält. Daß er neuere Harmonielehren anderer Autoren nicht genau gekannt hat, ist wohl anzunehmen; es ist sogar möglich, daß er auch Riemanns Bücher niemals ganz durchgearbeitet hat. Die mündliche Unterweisung Riemanns mag ihm dies überflüssig gemacht haben. Im Allgemeinen herrscht die Ansicht vor, daß Regers Harmonik durchaus auf den Lehren Riemanns beruht. Und es ist auch vollkommen undenkbar, daß Reger nicht den größten Nutzen aus dem Umgange mit Riemann gezogen habe.

Hier muß aber einer Eigenschaft Regers gedacht werden, die auch auf sein sonstiges Verhalten zu allem Wissenschaftlichen und Spekulativen ein Licht wirft. Reger hatte die Gabe, eine Sache, von der er nur irgend einen Zipfel zu sehen bekam, sogleich intuitiv ganz zu überblicken, zum Mindesten sich das heraus zu finden, was für seine Zwecke und seine Persönlichkeit förderlich war. Er hatte als Schüler auf dem Seminar mit spielender Leichtigkeit in allen Fächern sich stets die besten Zeugnisse geholt; er hatte ein ungeheuer scharfes Gedächtnis und trotz seiner Kurzsichtigkeit, wie er selbst sagte, die Augen eines Luchses. Der schwerfällige Körper durfte nicht hinwegtäuschen über die Feinheit und Feinfühligkeit seiner Hände, denen die kleinen Füße mit den allzu schwachen Fesselgelenken entsprachen. Die scharfe und feine Auffassungsgabe ermöglichte es ihm, viel Zeit zu ersparen, da er an eine Sache gleichsam nur zu riechen

brauchte, um sie in ihrem Wesentlichsten, zum Wenigsten für ihn Wesentlichen zu erfassen. Man muß ihn beim Durchsehen der Arbeiten seiner Schüler beobachtet haben, um zu wissen, mit welcher Schnelligkeit er einen Überblick gewann. Selbst fast unleserlich geschriebene Konzepte wurden von ihm sogleich bis in jede Einzelheit hinein durchschaut, wobei aber auch der ganze Aufbau ihm sofort so klar war, daß er nur Sekunden brauchte, um zu sagen, welche Partien ausgelassen werden müßten, wo Zufügungen nötig seien, wo eine Überleitung anders gefaßt, wie ein Schluß überzeugender herbeigeführt werden könne, — und was solche Mittel, die dem Ganzen sofort ein abgerundetes Aussehen geben, mehr waren.

So kann man sich denken, wie schnell Reger selbst mit Riemanns Lehren fertig geworden ist, und wie er, nachdem ihm das Wesentliche daraus in's Bewußtsein übergegangen war, sich von ihren äußeren Formen wieder losmachte. Reger erzählte selbst, daß sein eigentlicher Unterricht bei Riemann nicht länger als ein halbes Jahr gedauert habe. Dann wird er durch seine eigene Lehrtätigkeit sehr rasch zu jener Selbständigkeit und Folgerichtigkeit der theoretischen Erkenntnisse gelangt sein, die auch in seinen Kompositionen das Gefühl für vollkommene Logik zur Entfaltung kommen ließ. Indessen darf man aus Regers Einschätzung von der dauernden praktischen Übung als dem hauptsächlichen Mittel, etwas zu lernen, schließen, daß für seine Erkenntnisse auf theoretischem Gebiete, mehr noch als Riemanns Lehre und mehr noch als seine eigene Lehrtätigkeit, die eignen schöpferischen Versuche und Arbeiten wichtig waren; daneben aber entspricht es seiner späteren Lehrmethode durchaus, wenn man als seine eigentlichen

Lehrmeister auch hier die großen deutschen Komponisten, überhaupt die praktische Musikausübung, wo sie ihn nur immer in ihren Bann zog, ansieht. Gegen Riemann muß sich, nach einem offenbar sehr vertrauten Verhältnisse, dann bald bei ihm eine Art inneren Widerstandes herausgebildet haben, der später zur offenen Gegnerschaft geworden ist.[3])

Daß Riemann selbst mit der Entwicklung seines Schülers je länger, je weniger einverstanden war, sieht man aus allen Bemerkungen, die er über ihn veröffentlicht hat. In Riemanns „Musiklexikon" (in der 6. Auflage, 1905) finden sich diese Ansichten über Reger: „In der Liedkomposition hat er sich vielfach von einer Strömung fortreißen lassen, welche das Grundwesen des Liedes zerstört. Seine Erfolge verdankt Reger den an Bach, Beethoven und Brahms anknüpfenden Werken, in denen seine eigene Natur am ungezwungensten zur Aussprache kommt. Seine Erfindungskraft ist so reich, daß nur bewußte Beschränkung im Gebrauche der Kunstmittel, nicht aber absichtliche Überbietung seiner Vorgänger ihm als leitendes Schaffensprinzip zu wünschen ist, um aus ihm den Meister zu machen, der die Reihe der Großen fortsetzt." Dieses beharrliche Zuweisen unter die „Reihe der Großen" unter der Bedingung, pedantischer Schulweisheit sich untergeordnet zu halten, zeigt deutlich die unüberbrückbare Kluft, die sich zwischen den beiden Männern auftun mußte. Riemann hatte also offenbar sehr große Hoffnungen und Erwartungen auf Reger vor allem in dem Sinne gesetzt, daß er die Brahms'sche Richtung konsequent weiterführen würde. Als dann Reger seine

[3]) Vgl. Anhang.

eigenen Wege ging, die allerdings von vielen Anderen gerade als die Fortsetzung der Brahms'schen Straße empfunden wurden, mag Riemann versucht haben, ihn von allzu verwegenen Klettertouren zurück zu halten. Besonders auch auf harmonischem Gebiete konnte oder wollte der Lehrer seinem ehemaligen Schüler nicht mehr folgen. Hat er doch in Leipzig mit seinen Schülern Regers Bach-Variationen für Klavier in dem Sinne zu analysieren gesucht, daß die harmonische Führung unlogisch und unverständlich sei. Dabei kann heute gerade ein an Riemann'scher Methode Geschulter, wenn er sich von ihren gewissen Eigenwilligkeiten frei gemacht hat, Regers Werke, und nicht zuletzt diese Bach-Variationen, mit verhältnismäßig leichter Mühe harmonisch analysieren und den logischen Zusammenhang allenthalben nachweisen!

Man darf wohl sagen, daß Reger die Konsequenzen aus Riemanns Lehre gezogen und als wirklich produktiver Mensch diese Konsequenzen besser verstanden, oder eigentlich empfunden hat, als Riemann selber. Vielleicht hätte es für ihn dieser Lehre gar nicht erst bedurft, und er wäre ohne sie zu dem selben Ergebnisse gekommen, wenn schon nicht als Lehrer, so doch als Komponist. Denn Riemann konnte auch nichts Anderes tun, als aus der Musik der großen Komponisten seine systematischen Aufstellungen herauszudestillieren. An einem theoretischen Systeme, das bis in alle Einzelheiten hinein logisch durchgebildet ist, lag Reger nichts. Gerade die Durchbildung der Einzelheiten, wie sie Riemann anstrebte und durchzuführen versuchte, ist es ja, die schließlich viele seiner Bücher für den praktischen Musiker so abschreckend werden läßt und ihre Verwendbar-

keit vielfach in Frage stellt. Die Grundbegriffe werden durch die Pedanterie, mit der sie auf die Einzelheiten angewendet werden, oft geradezu wieder verwirrt, zumal eine reinliche Scheidung zwischen der systematischen Wissenschaft und der praktischen Handwerkslehre nicht überall klar erkennbar ist.

Regers Gabe, das für seine Zwecke Geeignete sogleich auch aus einem großen Wuste heraus zu greifen, war hier für ihn ganz besonders von Nutzen, hat aber auch für die Riemann'schen Lehren sich als rettend erwiesen. Reger war dabei kein systematisch aufbauender Lehrer, und Unbegabte, wie auch Anfänger, konnten von ihm nichts lernen. Es wird bei Bach ganz ähnlich gewesen sein, von dem amtlich immer bezeugt wurde, er sei kein Schulmann, kein Lehrer, und der doch eine so stattliche Reihe ganz bedeutender Schüler aufzuweisen hatte, Theoretiker sowohl als Praktiker. Die Erfolge von Regers Lehrtätigkeit sind, was die theoretische Ausbildung praktischer Musiker anlangt, Alles in Allem wohl größer als die Riemanns. Dessen Betätigung als praktischer Musiker kann auch in dieser Beziehung doch nur als ein Nebenprodukt seiner ungeheueren und außerordentlich fruchtbaren rein wissenschaftlichen Tätigkeit betrachtet werden. Es mußte ein Reger kommen, um Riemann den Ruhm zu verschaffen, einen solchen Schüler gehabt zu haben. Dieser Ruhm soll aber auch nicht verblassen vor dem Lichte der Erkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse.

Die Durchdringung der praktischen Musik mit Wissenschaftlichkeit ist sicherlich in gar mancher Beziehung äußerst notwendig, hat aber auch für das blühende Leben viele Gefahren. Das Entscheidende für die Kunst ist schließlich doch

nicht der Verstand, sondern sein Untertauchen unter die schöpferischen Kräfte, die aus der Gewalt der Empfindung und aus dem inneren Zusammenfassen der Persönlichkeit, also aus der Kraft des Gemütes hervorgehen. Reger hat in frühen Werken, die noch unter Riemanns Einfluß entstanden, selbst dessen Phrasierungsbezeichnungen zur Anwendung gebracht. Sehr bald aber hat er solche aufdringliche Hervorkehrung der auf systematischem Weg erkundeten Gerüststützen als hinderlich für die freie Entfaltung des musikalischen Gefühles empfunden. Solche Disziplin zu treiben, mag zur Schulung von Empfindung und Begriff zeitweise nützlich, ja notwendig sein. So bald man schwimmen gelernt hat, bedarf man der Bewegungsregeln nicht mehr, und Produktion wie Reproduktion gedeihen erst dann, wenn sie in ihrem Elemente sich tummeln wie ein guter Schwimmer, ja wie ein Fisch im Wasser.

Zweifellos hat Riemann, wie auf die gesammte Musikauffassung unserer Tage, so auch ganz besonders auf Reger zeitweise durch seine Hinlenkung auf die Probleme der Phrasierung klärend und fördernd gewirkt. Gerade ein wirkliches Verständnis für Bach'sche Musik ist erst möglich durch eine sinnvolle Auffassung der Artikulation oder Phrasierung, die erst auf das Erkennen der eigentlichen kleinsten Motive und der Melodiebildung, und dadurch auch des Ausdruckes, führt. Aber selbst hier hat Riemann sogleich wieder verwirrend gewirkt, indem er sich nicht begnügte, die wissenschaftlichen Untersuchungen anzustellen, sondern auch ihre Anwendung bis in die Einzelheiten der Praxis durchzuführen versuchte. Das Mißtrauen, das durch solch' verunglückte Ausflüge in ein ihm wesens-

fremdes Gebiet (der Komponist Riemann zeugt nicht gegen, sondern für diese Auffassung) hervorgerufen worden ist, hat sich begreiflicher Weise auch hier oft auf die Grundbegriffe Riemanns erstreckt. Und schon glauben Manche, die an Schärfe des systematischen Denkens dem großen Gelehrten weit unterlegen sind, auf seinem eigensten Gebiet ihn mit leichter Mühe bekämpfen zu können. Etwas ganz Anderes ist es, wenn Reger zur völligen Ablehnung von Riemanns Phrasierungsmethoden gelangte, wie sie auch aus Regers späteren Ausgaben Bach'scher Musik zu erkennen bleibt. Es ist nicht so sehr die Ablehnung der Auffassung als viel mehr der Art, sie in die Praxis einzuführen.

Regers Bach-Auffassung war sicher nicht ohne nachhaltige Wirkung durch die Riemann'sche Schule gegangen; aber das musikalische Ingenium Regers mußte sehr bald sich von ihr frei machen und zu einer selbständigen Anschauung gelangen. Vielleicht, daß Reger dann Bach manchmal mehr „Regerisch" als „Bachisch" aufgefaßt hat, jedenfalls nicht mehr „Riemannisch". Was man an seinem Bach manchmal vermissen könnte, ist die scharfe Herausarbeitung der Deklamation, die bei Bach bis in die kleinsten Glieder hinein vorgenommen werden kann und die vielfach erst die ungeheuere Mannigfaltigkeit der Stimmungen erkennen läßt, die, wie in den Vokalwerken, so auch in den Instrumentalstücken vorhanden ist. Das Zerlegen in kleinste Teile vermeidet Reger ebenso, wie das bewußte Hervorkehren der auftaktigen Auffassung, die gerade im Bezug auf Bach als ein Verdienst Riemanns anzusehen ist. Der Strom des Ganzen fließt aber beim Reger'schen Bach doch keineswegs so in einem gleichmäßigen rasselnden Getöse einher

wie bei dem Bach so vieler „Musikanten", vor allem derer aus der Zeit vor Reger und Riemann. Die innere Gliederung fühlt man auch dort, wo sie nicht besonders durch äußere Zeichen angegeben wird. Das macht, daß man aus der Gesammtauffassung die Feinfühligkeit herausspürt, mit der die Stimmung als eine differenzierte empfunden wurde. Gegen „Phrasierungsausgaben", „akademische Studienausgaben" und derartige Erzeugnisse des grünen Tisches, wo das Philologische und Pädagogische den feineren musikalischen Sinn tot schlägt, der gerade oft ein Überspringen der Einschnitte und ein Unterdrücken mancher logischen Akzente sowie eine Art „Lesen zwischen den Zeilen" erfordert, hatte Reger später eine starke Abneigung. Seine eigne ausgedehnte Tätigkeit als Klavierspieler, besonders wenn sie Bach galt, mußte ihm, ganz abgesehen auch von seinem gesunden musikalischen Empfinden, den sehr fragwürdigen Wert, ja die Schädlichkeit solcher Erzeugnisse der Gelehrsamkeit, die er vielfach nur als Wichtigtuerei empfinden konnte, ohne Weiteres zum Bewußtsein bringen. Was die Phrasierungsvorschriften anlangt, kann auch die Praxis die Wissenschaft sehr leicht belehren: Ein Legatobogen als Phrasierungszeichen verwendet, ein Stakkatopunkt als Zeichen der letzten Note eines kleinsten musikalischen Motivs, beides kann hier und da richtig sein; aber legato kann gespielt werden auch über den Einschnitt zwischen solchen Phrasen hinweg, und staccato kann innerhalb eines solchen kleinsten Teiles oft genug vorkommen. Die Zeichengebung von Bögen und Punkten für's Klavierspiel ist eben etwas ganz Anderes als eine wissenschaftliche Erforschung des Aufbaus eines Musikstückes aus seinen kleinsten Teilen.

Und außerdem: diese wissenschaftliche Auffassung ist den größten Schwankungen ausgesetzt und wird oft genug durch den gebildeten musikalischen Sinn ad absurdum geführt.

Gleichwohl hat Reger sicherlich manchmal auch theoretische Überlegungen angestellt über solche Fragen, wie die der Wiedergabe Bach'scher Klaviermusik. Wenigstens ist er Änderungen in seiner Auffassung zweifellos unterworfen gewesen. Solche Überlegungen werden allerdings kaum jemals ihm zu anderer Zeit durch den Kopf geblitzt sein als während des Spielens oder Bearbeitens selbst, oder allenfalls auch mittelbar daran anknüpfend. Regers Bachspiel hat gar oft einem großen Publikum, das von den zünftigen Pianisten freilich in Bezug auf Bach im Allgemeinen sehr schlecht bedient worden ist, plötzliche Helligkeit, ahnungvolles Verstehen und begeisterte Dankbarkeit erweckt. Gerade weil die Wirkung so gar keine gewollte war, und Reger besonders den „intimen" Bach so spielte, als wäre er bei sich zu Hause. Kaum je ist auch Bachs polyphone Stimmführung auf dem Klavier so klar zur Anschauung gebracht worden als durch Reger.

Im Kreise der Schüler wies Reger mit Vorliebe auf das Weltabgewandte vieler Bach'scher Klavierwerke hin; dieses Unirdische war es auch, was bei seinem Spiele das Publikum dann so stark ergriff. Hierbei bewegte er sich natürlich weitab von aller philologischen Auslegungskunst, weitab aber auch von der so genannten „klassischen Strenge", „Objektivität" und Unpersönlichkeit, die noch immer so gern als Vorwand genommen wird von Leuten, denen die Bach'sche Gefühlswelt nicht erschlossen ist, um seine Musik mit draufgängerischem Ungestüm herunter zu orgeln oder mit hölzerner

Trockenheit abzuhaspeln. Reger konnte manchmal ein Stück Bach'scher Klaviermusik von Anfang bis zu Ende in seinem berühmten pianissimo ohne merklichen Unterschied der Stärke spielen, wobei es war, als ob man in eine selig entrückte Welt getaucht würde. Nicht ausdruckslos war dann dieses Spiel, sondern man fühlte die Dynamik und das innere Leben jeder einzelnen Linie in jedem Augenblicke mit größter Intensität, und das Gewebe der Stimmen wurde jedem Hörer klar und durchsichtig. An der richtigen Stelle freilich konnte Reger auch einen energisch großzügigen und irdisch-konzertierenden Bach hinstellen. Der Gegensatz zwischen Werken, die von Bach mehr für Clavichord oder mehr für Cembalo geschrieben sind, mag ihm dabei, ob ihm nun diese beiden Instrumente genauer bekannt waren oder nicht, fühlbar geworden sein. Manches von seiner Art Bach zu spielen ist in seinen Ausgaben Bach'scher Werke für Klavier auch für Solche, die sein Bachspiel nicht gehört haben, noch zu finden, aber im Ganzen unterscheiden sich diese Ausgaben nicht sehr wesentlich von anderen; höchstens, daß sie in vielem zweckmäßiger bezeichnet und natürlicher empfunden erscheinen. Oft hat man sogar den Eindruck, daß Reger herkömmliche Tempo-Auffassungen, Lesarten und nicht völlig durchdachte sonstige Angaben älterer Ausgaben ganz naiv übernommen habe. Immerhin wird man aus den Reger'schen Ausgaben fast durchweg besser beraten sein und sich dem Originale näher fühlen als bei Benutzung der meisten anderen. Eine einheitliche Styl- und Phrasierungslehre wird man sich aus ihnen schwerlich konstruieren können. Eine solche hat Reger nicht angestrebt, sondern nur stets von Fall zu Fall seinem Gefühle nach gehandelt.

*

Bachs Wirkung auf die schöpferische Entwicklung der Musik hat in Reger wohl ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht. Sie ist im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr zu Tage getreten, nachdem sie im 18. Jahrhunderte mit Bachs Tode erloschen zu sein schien. Bachs Styl und seine ganze Auffassung hatte zunächst keine Fortsetzung mehr gefunden. Schon in seinen letzten Lebensjahren war er für die Zeitgenossen eigentlich veraltet. Er war Höhepunkt und Abschluß. Was nach ihm kam, entsprang Strömungen, die seitwärts von Bach geflossen waren. Späterhin wurde Der oder Jener wieder auf Bach aufmerksam. Von den großen Meistern der deutschen Musik hat fast jeder einen Einfluß von ihr verspürt, wenn auch zeitweilig, gerade auch bei Mozart und Beethoven, selbst noch bei Brahms, Händel als der große Meister der älteren Formen hervortritt. Die Romantik brachte, neben ihrer katholisierenden Vorliebe für den a cappella-Styl, auch eine verstärkte Hinneigung zu Bachs Musik, die in der Inangriffnahme der Großen Bach-Ausgabe ihren äußeren Niederschlag fand. Mendelssohn und Schumann bekunden eine schon unbeschränkte Unterordnung unter Bach, wobei Mendelssohn ein größeres Verständnis für die Form, Schumann für die Stimmung Bach'scher Musik in ihrem eigenen Schaffen beweisen. Die späteren Romantiker trennen sich dann in zwei sich bekämpfende Lager. Aber in diesem Kampfe zwischen den Zukunftmusikern und den klassisch-romantischen Epigonen konnte der Name Bach von keiner Seite als Feldgeschrei benutzt werden. Die Verehrung Bachs war auf allen Seiten vorhanden, nur ein bewußtes Anknüpfen an seine besonderen Formen, wie es Mendelssohn unternommen hatte,

wäre als überflüssig oder rückschrittlich empfunden worden. Es trat mit einer Art Naturnotwendigkeit erst dann ein, als der Kampf vertobt war und beide Richtungen in ihrer Art sich verausgabt hatten. Angebahnt wurde es zwischendurch schon hier und da; die Beschäftigung mit Bachs Musik und ihre Pflege durch öffentliche Aufführungen hatte allmählich einen Umfang angenommen, durch den sie, bei der ihr innewohnenden Kraft, ganz von selbst, auch in ihren besonderen Formen auf die Produktion wirksam werden mußte.

Wir finden Bach-Verehrer unter den Anhängern von Brahms ebenso viele wie unter denen von Wagner und Liszt, und tatsächlich vereinigt ja Bach in sich sowohl die absolut-musikalische Form und die konsequente Strenge des Styls, dazu das Grüblerische und jenseitigen Dingen Zugewandte, wie es Brahms liegt, als auch das dramatisch Lebensvolle, alle Bilder mit unbekümmerter Schärfe Herausarbeitende und die Grenzen der Musik Aufsuchende, wie es die Fortschrittsmusiker liebten. Auf die besonderen Formen Bach'scher Musik, die dieser aus dem entwickelte, was ihm seine Zeit und seine Vorzeit gab, drängte die Brahms'sche Richtung allerdings stärker hin. Die Fortschrittsmusiker betrachteten solche Form als äußere Zutat, als überwundene Notbehelfe einer alten, in jeder Beziehung weit überholten Zeit. Bei Brahms zeigt sich mit dem zunehmenden Zurücktreten der Schumann'schen romantischen Einflüsse ein Wille zur formalen Konzentration. Nichts soll mehr neben der Form ausklingen, sondern alles durch die Form zum Ausdrucke kommen. Damit ist nicht gesagt, daß alles Seelische, alle Stimmung, alle Erregtheit und alle Poesie zu Gunsten der bloßen „tönend bewegten Form" diesem

Streben zum Opfer fallen mußte. Im Gegenteil, die Form macht es erst möglich, die seelischen Regungen so in Musik umzusetzen, daß kein Rest bleibt, und daß sie, in's Allgemeingiltige übergeführt, alles Zufällige der Zeit, des Ortes, ja auch bis zu einem gewissen Grade der notwendigen Materie überwinden. Die Musik wird so wieder gänzlich unabhängig von einer dargestellten oder gedachten Handlung. Abhängig bleibt sie nur von den Mitteln, mit denen sie zum Tönen gebracht werden soll, in erster Linie vom Zustande des ganzen musikalischen Systems; anderseits aber auch von der Stufe, die die Ausbildung ihrer Formen gewonnen hat, und die sie nur insofern überschreiten kann, als sie sich selbst an einer folgerichtigen und stetigen Entwickelung beteiligt. Das Anknüpfen an Früheres liegt in der Natur solchen Bestrebens. Ob es mit spekulierendem Bewußtsein oder ahnungvoll aus einem dunklen Drange heraus geschieht, ist hierbei unerheblich.

Bei Brahms finden wir neben dem Anknüpfen an Bach bereits ein solches an vorbachische Entwicklungstufen. Bei Reger ist das Selbe in verstärktem Maße festzustellen, und man wird dabei nicht nur an eine indirekte Beeinflussung auf dem Weg über Brahms zu denken haben. Reger hat in seiner Sammlung „Der evangelische Kirchenchor" Proben älterer a cappella-Musik gegeben. Ältere Orgel-Musik hat er zum Mindesten durch Straube kennen gelernt; bei Riemann wird allerhand alte Musik auf ihn ihre Wirkung ausgeübt haben; auf Kirchenmusik bedacht, wird er sehr bald zur Erkenntnis gekommen sein, daß auf diesem Gebiete seit Bachs Tode keine geeignete Basis mehr vorhanden war. Sein Sinn für Form ist in seiner Jugend-

zeit durch die intensive Beschäftigung mit Bachs Orgelmusik und Beethovens Klaviersonaten so unverrückbar festgelegt worden, daß er nur solchen, stets auf der Grundlage absoluten musikalischen Denkens entwickelten, Gestaltungsprinzipien zugänglich war.

Auf einem fundamentalen Irrtum beruht daher eine Meinung wie die: Reger habe die Formen der Sonate, der Fuge, der Passacaglia, der Variation benutzt wie ein übernommenes Gefäß, in das er einen ihnen entsprechenden schematischen Inhalt gegossen habe. Reger mußte sich eine Form schaffen, wie jeder Andere es muß, der das chaotisch in ihm Gärende künstlerisch gestalten will. Das Überwinden der Form ist hierbei völlig gleichbedeutend mit ihrer Neuschöpfung.

Der Gedanke an die Möglichkeit, eine künstlerische Form völlig neu herzustellen ohne jede Bezugnahme auf die Entwicklungstufe, die die Kunst als Form bis dahin erreicht hat, ist übrigens gerade so absurd wie der, daß der Wert einer künstlerischen Leistung auf einer solchen völligen Neugestaltung des ganzen Materiales beruhe. Die großen Meister sind im Gegenteil immer gerade diejenigen gewesen, welche die in der Entwicklung begriffenen Formen und Ideen aufgegriffen und ihnen ihren persönlichen Stempel aufgedrückt haben. Es sind aber oft diese Formen solche, die nur ihnen noch entwicklungsfähig und in ihrem Sinne dem Abschlusse nahe scheinen. Insofern bringen diese Meister doch immer Unerwartetes. Und Unerwartetes hat Reger den Meisten wahrlich gebracht.

*

Jetzt, nachdem sein Lebenswerk, was ihn anlangt, vollendet ist, sieht man bereits, wenn man nicht geflissentlich

einen Irrweg annehmen will, wie Reger einen Pfad schritt, der ihm von der Notwendigkeit, die in der Zeit lag, vorgeschrieben war. Er selbst schien keinen andern Gedanken zu haben als den, schöne Musik zu machen, und darin den großen Meistern nachzustreben, die ihm wie Vertreter des guten Gewissens der Musik vor der Seele standen. Er wollte damit, wie er einmal in einem Momente großer Genugtuung über einen ihn besonders beglückenden Erfolg (nach der Aufführung der „Sinfonietta" in Heidelberg) sagte, nichts Anderes, als: „einen Stein zum Aufbau der deutschen Musik beitragen". Hierbei kam weniger der Stolz als die Bescheidenheit, ja die Demut gegenüber der von ihm übernommenen Aufgabe zum Ausdruck. Sein oberster Glaubenssatz ist in diesem Betracht auf der Höhe seines Schaffens, und im Grunde genommen wohl immer, gewesen: „Bach ist das A und O aller Musik". Auf eine Umfrage antwortete er noch: „Bachisch sein heißt germanisch, unbeugsam sein."

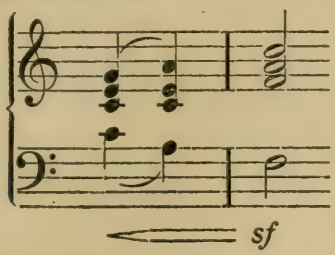
Er hat aber auch von andern Meistern stets zu lernen getrachtet. Für seine Klaviermusik waren ihm in der frühen Zeit neben Brahms besonders Schumann und Chopin Vorbilder; Studien nach Chopin hat er noch bis in seine letzte Zeit immer wieder unter seinen Klavierstücken. Der Einfluß von Grieg, den Manche sehen wollen, scheint mir, wenn überhaupt vorhanden, sehr geringfügig zu sein; Reger war sich seiner tiefer schürfenden Natur zu sehr bewußt, als daß er der feinen und liebenswürdigen Kunst des Nordländers besonders nachgegangen wäre. Gerade der Vergleich der Harmonik von Grieg und Reger, in der Manche Ähnlichkeiten zu finden meinen, zeigt, daß hier zwei verschiedene

Grundsätzlichkeiten vorwalten. Das Fremdländisch-Exotische war zudem eine Würze, der Reger stets entraten hat. Was er von Chopin lernte, war harmonisch wohl das Differenzierte, aber nicht das Elegante, Salonhafte. Die Behandlung des Klavieres und die Ausnutzung seines Klangzaubers, das war es hauptsächlich, was Reger von Chopin zu lernen suchte. Ein ähnliches Verhältnis verband ihn, was die Klaviermusik anlangt, mit Liszt, der aber auch die verzückte, katholische Mystik in die Musik eingeführt hatte, mit der Reger innerliche Berührung hatte. Mehr als Liszt jedoch war ihm Richard Wagner, und zwar standen ihm „Meistersinger", „Tristan" und „Parsifal" am nächsten. Wenn man sagt, daß Reger die deutsche Musik vom übergewaltigen Einflusse Richard Wagners befreit habe, so hat er dies nicht getan durch ein völliges Entgegenstellen, sondern durch ein Einschmelzen von dessen musikalischen Sprach-Eigentümlichkeiten in den Strom der Musik, wie er von Bach über Beethoven, die Romantiker und Brahms der Neuzeit zugeflossen war. Das große Pathos der Vorhaltswirkungen, wie sie Wagner an den Höhepunkten seiner Musik verwendet, erscheint bei Reger z.B. gedämpft, nach innen gelenkt, verfeinert, in's Kammermusikalische oder Kirchenmusikalische übersetzt. Die Offenheit solcher Wirkungen, wie sie dem Theater angemessen ist, wird bei Reger gemildert durch weiter dazutretende Intervalle, etwa Septimen oder Nonen zu den übermäßigen Quarten, oder durch eine indirekte verfeinerte Art der Auflösung. Auch die feierliche Unterdominant-Wendung aus „Parsifal" bekommt bei Reger ein mehr nach innen gewendetes Pathos, ein Ausweiten der Seele statt der pompösen

MAX REGER

München, 1913

Weihe-Stimmung kommt zum Ausdruck. Es handelt sich um eine Akkordfolge in charakteristischer Lagensetzung, die bei Wagner wie bei Reger öfter anzutreffen ist und die, einfach dargestellt, so lautet:



*

Reger selbst hat einmal gesagt, er wäre dadurch zu Bach und den alten Formen gekommen, daß er allmählich von den neueren Komponisten rückwärts gegangen sei, weil sie ihn nicht mehr in jeder Weise befriedigt hätten. So sei er von Brahms auf Schumann, dann auf Schubert und Mozart geraten, und dann immer weiter zurück, bis ihm Bach aufgegangen sei. Beethoven ist ihm, als ganz von selbst verständlich, stets im Hintergrunde jeden musikalischen Denkens gestanden, dazwischen immer wieder ganz energisch in den Vordergrung tretend. Besonders die Klavier- und Kammermusik des „letzten" Beethoven beschäftigte ihn immer wieder; und, wie tief eindringend er sie harmonisch und formal analysierte, dabei ganz von selbst die geistigen Triebkräfte herausdeutend, wissen seine Schüler.[4]) An

[4]) Dr. Heuß aber sagt im Juliheft von 1920 der „Zeitschrift für Musikwissenschaft", daß Reger „niemals in ein geistiges Verhältnis zu den Klassikern getreten war", wie er auch behauptet,

Brahms befriedigte ihn späterhin etwas nicht, was er seine „Schwere" nannte. Bei seiner Meininger Orchestertätigkeit verspürte dies Reger besonders, als er durch genauesten Einblick in das Orchesterwesen das Kolorit der Brahms'schen Orchesterbehandlung bis in's Einzelste nachprüfen konnte. Vor allem fand er diese schwerfällige Art bei Brahms z. B. in der Behandlung der vielfach matt klingenden Fagotte wieder. Darauf hingewiesen, daß man diese Instrumentation nicht ändern könne, ohne dem auch darin zum Ausdrucke kommenden Brahms'schen Gesammtcharakter Gewalt anzutun, beharrte er hartnäckig auf seiner Meinung. So stark hatte ihn die Erkenntnis aufgeregt, die er für seine eigene Orchesterbehandlung gewonnen hatte. Von dieser Zeit an war es nun erst recht Mozart, auf den er wegen seiner „Durchsichtigkeit" immer wieder als Muster hinwies.

Kein Wunder, daß er in Meiningen zu Bruckner sich stark hingezogen fühlte und neben der für ihn stets von selbst sich verstehenden Brahms-Pflege, die dort in erster Linie auch von ihm erwartet wurde, die Symphonien jenes großen Meisters zur Aufführung brachte. Sein Suchen nach „Leichtigkeit" und „Durchsichtigkeit" führte ihn da auch zeitweilig zu Johann Strauß, dessen Feinheit der Instrumentation und Fähigkeit, mit anspruchslosen Mitteln eine blühende Farbigkeit und schwebende Grazie hervorzuzaubern, ihn zum Studium von dessen Walzern verlockte, deren ursprüngliche Anmut ja leider meist durch die Massen-

daß „für die heutige moderne Komponisten-Generation die Klassiker im Sinne wirklicher Befruchtung auf Grund intensiven Studiums so gut wie tot sind."

benutzung zu allen Zwecken in's Gegenteil verkehrt wird. Hatte doch auch Brahms einst selbst mit einem gewissen Neid auf solche Fähigkeiten geblickt. Einen andern Gegensatz zu Brahms, gerade auch im Hinblick auf sein Bestreben nach Verfeinerung des Orchesterkolorits, boten ihm die modernen Impressionisten, besonders der Franzose Debussy, von dem er schon lange vorher gesagt hatte, daß er in mancher Beziehung Ähnliches wie er selbst anzustreben scheine. Solche Einflüsse wurden von ihm dann auch in den Orchesterwerken dieser Zeit verarbeitet. Wie Johann Strauß in der „Ballet-Suite" (Werk 130), so erscheint Debussy in der „Romantischen Suite (Werk 125), so erscheinen noch andere Gestalten unbrahmsischer Art in den „Vier Tondichtungen für großes Orchester nach Arnold Böcklin" (Werk 128).[5]) Kurz vor diesen Orchesterstudien tauchen indessen auch die alten Meister auf in dem „Konzert im alten Styl" (Werk 123); und zwar ist es, als ob hier neben Bach sich besonders auch Händel ankündigte. Händel wurde zu Zeiten als ein Meister betrachtet, der neben Bach nicht als ebenbürtig zu nennen wäre. Händel wohl ein großer Meister, aber Bach der Prophet: das war der Glaubenssatz Philipp Wolfrums, der Bach, Liszt und Richard Strauß auf seine Fahne geschrieben hatte, bis er die Freundschaft Regers fand, der ihn seiner Jugendliebe Brahms wieder etwas näher führte und ihn dem unbedingten „neudeutschen" Fortschritt in gewisser Weise doch etwas ent-

[5]) Der Herausgeber bemerkt hier ein für alle Mal, daß durchgängig „Werk" gebraucht wird und einheitlich für die ganze Sammlung eingesetzt wurde selbst da, wo die betr. Meister nach alter Gewohnheit immer noch „opus" geschrieben haben.

fremdete. Daß von Händel und seiner Fähigkeit, in knappster Art schlagkräftig das Notwendige zu sagen, seiner weltmännischen Gewandtheit zu disponieren, ohne sich an die Form zu verlieren, immer nur an das denkend, was als Wirkung erreicht werden soll, immer nur so viel von der Form gebend, was hierzu unerläßlich ist, – daß Reger hiervon lernen und hierin ein wohltätiges Gegengewicht zu seiner von Haus aus ihm innewohnenden Neigung zum Ausbreiten und völligen Entwickeln eines einmal angefaßten musikalischen Planes finden konnte, das ist gewiß. Daß er sich dessen bewußt war, wenigstens in seinen späteren Jahren und besonders in der Meininger Zeit, ist ebenso sicher. Denn er suchte damals, in seiner zweiten großen Lernperiode, nach solchem Ausgleich, und hingewiesen darauf hatte ihn mindestens immer wieder sein Freund Karl Straube, der ja ein überzeugter Verfechter der Größe Händels schon immer war. – Den Abschluß, das Ergebnis aus dem neuen Orchesterstudium bilden bezeichnender Weise die Mozart-Variationen (Werk 132), in denen das Anmutige mit dem großen architektonischen Aufbau sich wieder eint.

Die Erkenntnis von der „Schwere" des im übrigen allerdings zu jeder Zeit doch ganz besonders verehrten und – verstandenen Brahms war aber nicht erst notwendig, um Reger zu Bruckner zu leiten. Auch für seine Hinneigung zu dem scharfen Brahms-Gegner Hugo Wolf bedurfte es ihrer nicht erst. Diese beiden Komponisten waren ihm schon sehr früh nahe getreten, vor allem deshalb, weil er das Gefühl hatte, daß das Widerstreben der Menge gegen „neue" Musik, das er am eignen Leibe erfuhr, so bald er nur

durch größere und eigenartige Werke mit der Öffentlichkeit in Berührung kam, daß dieser verstockte Widerstand auch ihnen in den Weg getreten war, auch ihnen das Leben sauer gemacht hatte und noch immer gegen ihre Musik im Schwange war. Regers inneres Verhältnis zu Hugo Wolf zeigt nicht nur sein Aufsatz über dessen nachgelassene Werke[6]), sondern es kann auch aus vielen Liedern, besonders seiner früheren Periode, verspürt werden. Aus dem inneren Verhältnis ist aber dann bald ein mehr äußeres geworden, als Regers Natur sich eigenwilliger entfaltete, als der große Abstand dieser breiten, umfassenden, grüblerischen, erdenschweren, die Traditionen tief im Blute fühlenden, auf handwerklichen Grund angewiesenen Art von der geistvollen, kultivierten, scharf geschliffenen, sensiblen und nervösen Art Hugo Wolfs sich geltend machte. Was die Beiden verband, war der Wille nach Wahrheit. Wenn indessen Hugo Wolf sagt „Wahrheit bis zur Grausamkeit", so ist Regers Streben nach Wahrheit begrenzt durch sein Gefühl der Abhängigkeit von überpersönlichen, ja überirdischen Mächten. Reger fühlt, daß nur die inbrünstige Hingabe an diese Mächte ihn der ewigen Wahrheit näher bringen kann. So ist bei Reger, wie bei Brahms, immer eine „Sehnsucht" zu verspüren. Allerdings wird sie hier wohl Niemandem als „Melancholie des Unvermögens" erscheinen, wie Wolf (mit Nietzsche) Brahmsens Art nennt, die für ihn das war, was dem Stier das rote Tuch ist. Die Energie des Ausdrucks hat Reger im gleichen Maße wie Hugo Wolf; nur strebt sie bei Reger stets nach Ausrundung im Sinn einer musikalisch-selbständigen Form, die den „ewigen Ge-

[6]) Vgl. Anhang dieses Buches.

setzen" Genüge tut, bei Hugo Wolf mehr nach Zuspitzung. Aus diesem Gesichtspunkte heraus wählte Reger dann seine Texte; diese Textwahl bot ihm deshalb auch die größten Schwierigkeiten. Das litterarisch Wertvolle mußte ihm Nebensache sein; er konnte nur verwenden, was ihm die Gestaltung eines abgerundeten Stückes Musik ermöglichte.

Als Liederkomponist hat Reger vielleicht am stärksten Widerspruch erregt. Seine Lieder sind denn, mit Ausnahme einer kleinen Anzahl, noch heute am wenigsten von allen seinen Werken bekannt. Sie teilen das Schicksal seiner Klavierwerke, die vor dem „Tagebuch" und den großen Variationenwerken erschienen, und zu deren Zeit sie größten Teiles schon entstanden sind. Regers große Liederperiode fällt fast zusammen mit der Periode der großen Orgelwerke. Diese haben alle andere Musik aus der selben Zeit fast ganz vergessen lassen, und nach den Liedern greift so leicht Niemand, da der Bedarf der Sängerinnen an Reger-Liedern bis auf Weiteres, mit wenigen Ausnahmen, durch die später entstandenen „Schlichten Weisen" offenbar gedeckt ist! Für die Sänger scheint Reger kaum noch vorhanden zu sein, während in der Frühzeit ein Josef Loritz, dessen Gedächtnis hier erneuert sei, von München aus hingebungsvoll, erfolgreich-wirksam für Regers Liederschaffen eingetreten ist. Vielleicht könnte ein von Karl Straube bereits 1902, also vor den „Schlichten Weisen" und nach den großen früheren Liederheften, geschriebener Aufsatz über Max Reger (in der „Gesellschaft") auch heute noch aufmunternd auf alle Die wirken, die gern neue Lieder singen möchten, aber immer wieder, von deren aufgespreiztem Pathos, ihrer Seichtheit oder ihrer formalen Unzulänglichkeit enttäuscht,

zu den bisherigen Klassikern: Schubert, Schumann, Brahms, Wolf (Franz scheint sich ganz zu verlieren), zurückkehren. Was ein Lied lange leben läßt, ist ja doch seine Form, und Form findet man bei den Modernen im stärksten Sinne doch immer nur wieder bei Reger. Straube schreibt dort: „Nächst seinen Orgelwerken hat Reger nichts geschrieben, was so stark die eigene Note seiner Persönlichkeit anklingen läßt als diese Lieder." Er weist dann auf den anfänglichen Einfluß von Brahms und Franz hin, auf die Versuche, die schlichte Weise des Volksliedes sowie Mendelssohns und Schumanns Art zwischendurch zu imitieren oder durchklingen zu lassen. Dann aber ist es die erzieherische Wirkung von Bachs Kunst auch auf Regers Liederschaffen, die gerade an den schönsten und bleibendsten Liedern dieser früheren Hefte erkannt werden kann. „Es ist Bach'sche Form, wenn Reger nur eine Begleitungsformel während der Dauer des ganzen Liedes motivisch in immer neuen Wendungen erklingen läßt; es ist Bach'sche Art, wenn Reger die deklamatorische wie melodische Gestaltung der Singstimme den Flexionen der Worte derart anpaßt, daß Wort und Ton auf's Engste verbunden, wie verwachsen erscheinen; und es ist Bach'scher Geist, wenn Reger den Verlockungen seiner Texte, ein dramatisches Bild zu geben, widersteht, von allen äußeren Situationschilderungen absieht, um nur innerlich, seelisch Erlebtes wiederzugeben." Hierdurch trennt sich Reger natürlich scharf von Richard Strauß. Aber auch noch durch etwas Anderes, was besonders in seinen Liebesliedern hervortritt, die in den Heften Werk 43, 48 und 51 sehr zahlreich vertreten sind. „Es liegt etwas Pathologisches in dem sinnlichen

Ausleben dieser Erotik. Nicht im freudig bacchantischen Taumel wird in diesen Gesängen der Göttin der Liebe geopfert. Der schweren deutschen Natur Regers ist eine fröhliche, sonnige Naivetät des Genießens versagt. Auch im Taumel der höchsten Begierde, in den Ekstasen der Wollust scheinen, über alle Wonnen des Genusses hinweg, die Schatten der großen Fragen nach dem ‚Warum das Leben?' nach dem ‚Warum der Tod?' ihre Flügel zu breiten. Das schwermütige Auge des Schöpfers jenes gewaltigen Totentanzes (der Choralphantasien für Orgel, die das Thema des Todes behandeln,) wendet mahnend in diesen so genannten Liebesliedern seinen Blick auf uns! Dies Grübeln um den Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt giebt seiner Kunst jenen Zug zum transzendentalen Asketismus, der nichts Gemeinsames mehr mit dem Diesseits des Lebens zu haben scheint. Das Sinnlich-Übersinnliche dieser Gesänge, welches in dem harmonischen Überschwang, in der bald fast stammelnden, bald überquellend-gefühlselig in weit geschwungenen Melismen dahinziehenden Deklamation der melodischen Linien seinen künstlerischen Ausdruck fand, schien die eigentliche Domäne des Lyrikers Max Reger." Straube weist sodann auf die, Hugo Wolf gewidmeten, „Zwölf Lieder" (Werk 51) hin, die „für diese Empfindungsart eine solche meisterliche Reife des Gestaltens" zeigen, „daß eine Steigerung der musikalischen Darstellungsmittel unmöglich dünkt". Die Gefahr, daß die Darstellung dieser Empfindungsart durch dauernde Wiederholung in Manier ausarten könnte, wird aber beseitigt bereits durch die „Fünfzehn Lieder" (Werk 55), die Eugen Gura gewidmet sind. Es sind die letzten, die bis zu Straube's Besprechung erschienen waren. „Niemals hat

Reger einen glänzenderen Beweis von der Größe, Kraft und Ursprünglichkeit seines herrlichen Talentes erbracht als gerade mit diesen schlechthin vollendeten Meistergesängen. Die eminente Bedeutung dieses Werkes für die Entwicklung des Komponisten liegt weniger im Technisch-Kompositorischen oder auch rein Musikalischen als vielmehr auf menschlichem Gebiete." Schon in früheren Liedern hatte sich die realistische Kraft der musikalischen Zeichnung angekündigt, „die im rücksichtslosen Hinweggehen über alle so genannten Gesetze der musikalischen Schönheit auch vor den äußersten Kakophonien nicht zurückschreckt, um mit scharfer Charakteristik die psychologische Situation der Dichtung deuten zu können". In den „Fünfzehn Liedern" aber „zeigt er sich uns als der große Künstler, dem nichts Menschliches mehr fremd, der befähigt ist, die ganze Skala der Empfindungen vom titanenhaften Trotz herab bis zur groteskesten Satire zum tönenden Ausdrucke zu bringen". Straube spricht endlich noch vom „musikalischen Landschafter Reger": „In seinen Landschaftsbildern ist am stärksten die bewußt-unbewußte Zugehörigkeit zu dem Kreise der Romantiker zu bemerken."

Die Brahms'sche „Schwere" ist in diesen Liedern schon frühzeitig überwunden oder erscheint ersetzt durch jene tiefsinnig-übersinnliche Art, von der die Rede gewesen. Daß sie sich noch nicht im Musikleben eingebürgert haben, ist zum Teile vielleicht zurückzuführen auf den gegenwärtigen Mangel an guten Liedersängern, die nicht auf das rein Lyrische angewiesen sind, aber über eine Feinheit des musikalischen Empfindens und über einen Reichtum des charakteristischen Gestaltens verfügen, welche der typische Opernsänger, und selbst der typische Balladensänger nicht zu haben

pflegt. Ganz gerecht werden können diesen Gesängen aber eben nur Männer. Auch Ludwig Heß hat seiner Zeit an guten Tagen gezeigt, wie diese Lieder gesungen werden müssen; späterhin hat Reger mehr mit Sängerinnen zusammen gewirkt, und fast meint man, das habe mit dazu geführt, seinen späteren Liedern einen reiner lyrischen Charakter zu geben. Das Titanische verschwindet mehr und mehr. Selbst das „Sensible" tritt hinter schlichterer, warmer Empfindung mehr zurück, und der ironische Humor weicht einem behaglichen. Der tiefere Grund ist wohl in der allgemeinen Abkehr vom „Naturalismus" zu sehen, der sich bei Reger zugleich mit dem Überwinden seiner „Sturm- und Drangperiode" vollzieht. Auch dafür, daß neben seinen späteren Liedern die früheren im öffentlichen Konzertleben vernachlässigt werden. Der „Naturalismus" liegt schon so weit zurück, daß seine Äußerungen, auch wenn sie bedeutend sind, nicht mehr ohne Weiteres verstanden oder wenigstens nicht begehrt werden. Gleichwohl dürfte eine wieder einsetzende Pflege der älteren Lieder Regers noch heute sicherlich sich lohnen, da in ihnen Werte enthalten sind, die über jede Zeitströmung hinaus ihre Geltung behalten.

Was dieser Pflege dennoch entgegensteht, ist vielleicht auch nur ein ganz äußerlich scheinender, aber innerlich begründeter und darum um so schwerer wiegender Umstand: die Klavierbegleitung ist auch den heutigen Begleitern, selbst denen die mit Brahms'schen und den Wolf'schen Liedern schnell fertig zu werden gewohnt sind, noch immer zu schwer; und, selbst wenn sie rein pianistisch sie bewältigen können, so bleibt noch die Notwendigkeit einer ganz besonderen, differenzierten Anschlagskunst, eines Zauberns mit dem

Klavierklange, wie es bislang nur Max Reger selbst vermocht hat. Diese Schwierigkeit wird aber auch überwunden werden, und schon sieht man die Richtung, die dazu eingeschlagen werden muß: Nicht der „Pianist", der Beherrscher eines „Repertoirs", auch nicht der „feinsinnige Klavierbegleiter" kann hier helfen, nicht einmal der „routinierte Kapellmeister", der die verzwicktesten Partituren und Klavierauszüge (angeblich) glatt herunterspielt, sondern nur der allseitig gebildete produktive Musiker, der sich als „Kammermusikspieler" bewährt, dessen Technik weniger durch Dressur als durch geistige Potenz und Feinheit der musikalischen Nerven zu Stande kommt, dessen „Routine" in der Fähigkeit besteht, sich in hoch entwickelte Stylarten „einzufühlen". Mit dem Naturalismus als solchem werden heute gar viele Klavierspieler leicht fertig, — der Reger'sche Naturalismus aber ist stets gebändigt und eingefangen eben in einem rein musikalischen Styl, in einer streng durchempfundenen Form. Ein reiner Naturalismus ist es niemals, und die „Kakophonien" sind auch in den kühnsten seiner Lieder (etwa „Schmied Schmerz", „Pflügerin Sorge" u. a. m.) nicht bloß äußere, malende, den Ausdruck verschärfende Mittel; sie wachsen aus der ganzen Anlage eines solchen Liedes mit zwingender Logik heraus und bedeuten insofern eigentlich gar kein „rücksichtsloses Hinweggehen über alle Gesetze der musikalischen Schönheit", sofern man für solche nicht unbedingt eine so zu sagen mittlere Temperatur als wesentlich ansehen will. Bloße „Kakophonien" kennt Reger überhaupt nicht, wie sie etwa Richard Strauß öfter angewandt hat, um Geräusche musikalisch wiederzugeben; er kennt nur Steigerungen der Spannung in

seinen harmonisch-melodischen Führungen. So bleibt er immer rein musikalisch und geht über die Naturgesetze eines logischen Aufbaues nie auch nur einen Schritt hinweg.

Gerade dieses Hinweggehen hatte Reger gelegentlich an dem von ihm sonst hoch verehrten Hugo Wolf auszusetzen, oder wenigstens warnte er davor, es nachzuahmen. Er wies seine Schüler manchmal darauf hin, daß Wolf öfter eine gute, musikalisch-logische Stimmführung vermissen lasse. Er meinte, Wolf habe in dieser Beziehung nicht genügende Schulung durchgemacht. Auch konnte er gewisse Begleitungsarten, wie stereotype Akkordwiederholungen, nicht gut leiden. Übrigens sprach Reger auch davon, daß seine eignen Lieder der früheren Zeit manche stereotype Manieren in der Begleitung enthielten; und zwar handelte es sich da vorwiegend um eine häufig angewandte Art von Triolenbegleitung. Was Regers Ideal war für die musikalische Ausgestaltung eines Liedes, ist ziemlich klar. Ihm schwebte stets eben auch hier Bachs Ausgestaltung von jeder Art Musik vor, mit ihrer inneren Belebtheit bis in alle kleinsten Teile hinein; wobei das musikalische, das absolute Form-Prinzip oberstes Gesetz ist, alles Malende und Ausdrückende durch dieses Gesetz beherrscht wird und durch dieses Prinzip erst volle musikalische Geltung erhält. Wie denn auch Straube bei Regers Liede „Schmied Schmerz", das er „das Prachtstück" der charakterisierenden Kunst Regers und den „Riesenwurf eines Genie's" nennt, noch besonders hervorhebt: „Nur auf dem Wege der strengsten Selbstzucht seiner künstlerischen Persönlichkeit konnte der Komponist zu dieser Sicherheit und Kühnheit des Gestaltens gelangen."

Hugo Wolfs Streben nach „Wahrheit bis zur Grausam-

keit" hatte diesen scharf geschliffenen Geist einen Weg geführt, der die Grenzen des rein musikalischen Gestaltens mit vollem Bewußtsein überschritt. Sein Genie allerdings bewahrte ihn davor, in's Gestaltlose zu zerfließen, und seine Lieder machen fast alle den Eindruck, daß sie das Aphoristische, über das manche Lieder von Robert Schumann nicht hinauskommen, hinter sich lassen und ein geschlossenes Ganze, ein fest umrissenes Kunstwerk darstellen. Hugo Wolf hatte, wenn er den Plan einer Komposition faßte, nur den Gedanken, den poetischen Vorwurf in seinem Innern so stark widerspiegeln zu lassen, daß kein musikalischer Rest verblieb, sondern die Musik ganz mit dem Gedicht in Eins verschmölze. Über handwerkliche Hemmungen setzte er sich dann durch eine gewaltsame Anspannung seines ganzen Wesens hinweg. Diese war jedes Mal nötig, und sie hat schließlich sein Leben und Schaffen untergraben, seinen Geist vernichtet. Er konnte nur komponieren, wenn er dazu „in Stimmung war". Seine aristokratische und kultivierte Natur sträubte sich gegen das Arbeiten ohne ganz besondere, innere, zwingende Inspiration. Seine Nerven litten sehr unter Notwendigkeiten wie: Korrekturen zu lesen, ausgeschriebene Stimmen zu kontrollieren, geschäftliche Korrespondenzen zu erledigen, ja sogar Proben zu halten. „Alles oder nichts" hieß es bei ihm, und seine künstlerische Gewissenhaftigkeit forderte alle Zeit und sofort das Höchste. Als junger Mensch hatte er Jahre lang scharfe Kritiken geschrieben und sich so gewöhnt, alles, was an Arbeit vor der letzten Vollendung notwendig ist, alle handwerkliche Basis, alle Tradition, alles Mittlere, Werdende, in die Breite Gehende zu ignorieren oder zu negieren. Da hatte er sich mit seiner beißenden Ablehnung von Brahms für's ganze

Leben festgelegt und mußte nun sehen, wie er das, was er von Anderen gefordert hatte, sogleich selbst in ganzer Schärfe erfüllte. Er hatte sein Genie nicht unterschätzt. Mit wehmütigem Stolz wendete er Worte Nietzsche's auf sich an und fand an ihnen, die zugleich seinen Untergang ihn klar voraus sehen ließen, Trost und Stärke für seinen Leidensweg. Sie geben seine Situation und Besonderheit klar wieder und lauten: „Nun gibt es seltenere Menschen, welche lieber zu Grunde gehen als ohne Lust an der Arbeit arbeiten, jene Wähleriſchen, schwer zu Befriedigenden, denen mit einem reichlichen Gewinn nicht gedient wird, wenn die Arbeit nicht selber der Gewinn aller Gewinne ist. Zu dieser selteneren Gattung von Menschen gehören die Künstler und Kontemplativen aller Art . . . Sie fürchten die Langeweile nicht so sehr als die Arbeit ohne Lust: ja sie haben viele Langeweile nötig, wenn ihnen ihre Arbeit gelingen soll. Für den Denker und für alle erfindsamen Geister ist Langeweile jene unangenehme ‚Windstille' der Seele, welche der glücklichen Fahrt und den lustigen Winden vorangeht; er muß sie ertragen, muß ihre Wirkung bei sich abwarten: — das gerade ist es, was die geringeren Naturen durchaus nicht von sich erlangen können! Langeweile auf jede Weise von sich scheuchen, ist gemein: wie arbeiten ohne Lust gemein ist."

Reger gehörte zu jenen Naturen, die hier als die „geringeren" bezeichnet werden; er ging lieber ohne Lust an die Arbeit, als daß er zu Grunde gehen wollte! Er hatte durchaus nicht die Absicht, zu Grunde zu gehen. Er sagte: „Es muß sein!" Und arbeitete von früh bis spät, da er fühlte, er müsse eine Mission erfüllen; da er wußte, daß kein Anderer ihm die Riesenarbeit, die er vor sich sah, abnehmen konnte.

Er arbeitete, um zu lernen; er arbeitete, um zu lehren; er arbeitete, um sich mit der Welt auseinanderzusetzen, um in ihr wirken zu können, um seiner Kunst die ihr gebührende Stellung zu erobern, um frei und gütig sein zu dürfen, – er arbeitete letzten Endes, weil es in ihm so voll war von Kraft und von Sehnsucht, von Hingabe und Erkenntnis, von Trieben und Erfüllungen, von Chaos und Formwille, daß er eben arbeiten mußte. Er mußte in's Innerste des Heiligtumes gelangen – das war sein Schicksal und sein Wille, dazu wälzte er Steine, grub Gänge, baute Wege; wenn sich Berge vor ihm auftürmten, säumte er nicht, er ging an die Arbeit, sie zu versetzen. „Es muß sein!" Wer dies von ihm ausgesprochen gehört hat, vergißt nicht wieder den Klang, der darin lag. Es war Ergebenheit und fester Entschluß, Schmerz und Kraft, es war jene Unbeugsamkeit darin, die den übernommenen Dienst bis an's Ende durchführt. Dann aber überkam auch ihn beglückend die „Schöpferlaune" und belohnte ihn tausendfältig; dann konnte er sagen, wenn das ungeheure Geleistete ihm anerkannt wurde: „Kinder, ich fange ja erst an!"

Ein Kunstwerk war ihm nichts Einzelnes. Er sah es immer als Stufe der Entwicklung an, die wieder überschritten wird. Die ihm Kritiklosigkeit gegen sich vorgeworfen haben, ahnten wohl nicht, daß er der schärfste Kritiker gegen seine Werke war, daß er sie alle nur als Vorstufe betrachtete. Freilich wußte er gleichwohl, daß es hier nichts zurück zu nehmen galt. Er wußte, daß jede der vielen Stufen notwendig war und notwendig bleiben würde, für ihn nicht nur, sondern auch für das Publikum. Die einzelnen Arbeiten waren für ihn doch auch jede wiederum Selbstzweck

und hatten eine bestimmte Funktion im musikalischen Leben zu erfüllen, in der Kirche, im Konzertsaal, im Hause, beim Unterricht. So wußte er auch, daß es nicht immer nur der aristokratische Sinn der immer auf „Ewigkeitwerke" denkenden Komponisten ist, die sie davon abhält, Gelegenheitwerke zu schaffen. Die Würde der Kunst hat nie darunter gelitten, wenn große Geister sich in den Dienst der Gelegenheit gestellt haben. Daß die Gelegenheiten fehlen, und daß, wenn sie da sind, die Komponisten fehlen, das hat der Kunst gerade die Entwürdigung gebracht, hat sie vom Volke gelöst, hat den seichten Tingeltangel-Klingklang breit werden lassen. Die Sucht, immer in „hohen" Regionen zu verweilen, hat den Komponisten ganz einfach das Können geraubt, das der dauernde Zwang, für bestimmte Zwecke zu schaffen, den früheren Meistern gab, hat sie der Stoffe beraubt, die sie mit dem Volke verbinden, hat ihnen die Würde geraubt, der Mitwelt notwendig zu sein.

Reger arbeitete für bestimmte Zwecke: für den „gottesdienstlichen Gebrauch", für die „Hausmusik", für die Konzert-Veranstaltungen, für die Klavierspieler, für die Geiger, für die Organisten, — und so auch für die Verleger. Auch für bestimmte Gelegenheiten hat er gearbeitet, ohne sich zu bedenken; wenn die Musik auch nur ein Mal zum Erklingen kommen konnte, so war ihm die Arbeit keine verlorene. Unternahm er doch auch oft genug Arbeiten, wo es ihm genügte, daran selbst zu lernen, ohne Aussicht auf Wirkung in's Breite. Allerdings wird Mancher die Auslegung vorziehen, daß er z. B. das Werk für die Einweihung des neuen Universität-Gebäudes in Jena mit dem Nebengedanken geschrieben habe, dadurch akademischen Würden

Meinem Freund Karl Straube
von Max Reger
München, 27. III. 06.

näher zu kommen. Ich möchte behaupten, daß zwar solche „Bauernschlauheit" Reger an sich nicht fremd war und ihm die Diplomatie, die andere Leute dauernd betreiben, gelegentlich einmal ersetzen konnte; daß aber für Reger es schon vollständig genügte, wenn ein Freund, wie hier Fritz Stein, ihn um eine solche Arbeit bat. Er schlug so leicht nichts ab, was er gewähren konnte. Die Verbindung mit der Universität Jena hat ihn beglückt, und er war dankbar dafür. Er schätzte die irdischen Institutionen nach ihrem Wert ein und stand mit beiden Füßen fest auf dieser Erde, da sie uns doch Gott zur Wohnung angewiesen und uns, abgesehen von maschinellen Möglichkeiten, nicht Flügel verliehen hat, in der Luft herum zu schwimmen; auch dem menschlichen Geist es nicht verliehen hat, bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit „die Kultur in Trümmer zu schlagen, um eine neue, bessere aufbauen zu können". Wohl hatte er sich gegen die Gesellschaft aufgelehnt und ihr aus blutender Seele (bloßer Übermut war es wahrlich nicht!) sein „Schafe und Affen!" entgegen geschleudert. Damit hatte er sich aber Luft geschafft und die Möglichkeit, sich Schritt für Schritt ihr zu nähern, ohne das Geringste vom Wesentlichen seiner Überzeugung ihr aufopfern zu brauchen. Sie kam ihm weit mehr entgegen als er ihr, er brauchte ihr nur das zuzugestehen, was er selbst als verkehrt oder übertrieben an sich erkannte.

Sein festes Schreiten auf der Erde gibt auch seiner Liedproduktion in ihrem weiteren Verlaufe die Richtlinien. Da ist es vor allem sein ablehnendes Verhalten zur extremen Richtung der zeitgenössischen Lyrik, was auffällig ist. Falke und Bierbaum, auch Dehmel, dann Morgenstern und Franz

Evers, sehr viel Martin Boelitz folgt auf seine Anna Ritter-Periode; L. Jakobowski und Ernst Ludwig Schellenberg, Richard Braungart, Karl Busse, Ludwig Rafael und Marie Itzerott, das sind noch Namen, die öfter auftreten. Goethe, Eichendorff, Lenau, Rückert, Brentano, Hölderlin, Hebbel, Uhland und Mörike kommen nur mehr wie zufällig dazwischen vor, sonst eine Menge wenig bekannter Dichter mit je einem oder zwei Liedern, ohne daß irgend eine Rangordnung erkennbar wäre. Was ganz fehlt, sind Namen wie Mombert, Stefan George, Rilke, Dauthendey. Vor solchen Dichtern hat Reger direkt gewarnt. Sie führen den Musiker nach seiner Meinung auf Abwege. Leichtfertig hat er solches Urteil sich gewiß nicht gebildet; seine Klagen: „Gebt mir doch nur gute Texte zum Komponieren – Sie wissen doch, wie froh ich bin um solche!" und seine Bemühungen, Gedichtbände sich zu verschaffen, können zeigen, daß er mit heißem Eifer nach Texten suchte, die ihm gemäß waren. In seiner ersten Liederperiode zeigen die häufigen Namen Dehmel, Falke, Bierbaum, auch mit je einem Liede Mackay, Liliencron und Henckell, daß er mit der damals noch „modernen" Lyrik Fühlung hatte. Später mußten Huggenberger, Stefan Zweig und Andre, die schon genannt sind, an die Stelle treten – weiter ist er nicht mitgegangen. Das „Litterarische" war ihm nichts Wesentliches. Er suchte im Gegenteile davon los zu kommen; er hatte andere Ziele, und die waren rein „musikalische".

Wenn Riemann geklagt hat, daß Reger „darauf ausgehe, das Grundwesen des Liedes zu zerstören", so zeigt dies nur, wie es diesem Historiker schwer fiel, das Neue zu begreifen selbst dort, wo gerade sein historisches Wissen

es ihm hätte begreiflicher machen können als der großen Menge. Wie kann ein Historiker überhaupt von „Grundwesen" sprechen, wenn er damit doch nur einen kleinen Abschnitt eben vergangener Zeit meint! Gab es denn nicht früher schon auch andere Arten, einstimmig zu singen, als gerade in der Form des Liedes, die Brahms aufweist? Hat anderseits nicht gerade Reger von seinen „Gesängen" aus den Weg zum „Grundwesen des Liedes", das doch auch für Riemann ein musikalisches Wesen war, gesucht und vielleicht sogar gefunden? Die selbe voreingenommene Kurzsichtigkeit zeigt auch der andere große Musikhistoriker, Hermann Kretzschmar, wenn er Reger beurteilt. Konnte er nicht in Konsequenz seiner eigenen Gedanken (aus dem Buche „Musikalische Zeitfragen") darauf kommen, Reger zu begrüßen als einen, der endlich alte Traditionen wieder verspüren läßt, Institutionen neues Leben gibt, Zusammenhang schafft zwischen Musik und Kulturleben? Kretzschmars Urteile in der neuesten Auflage von „Sinfonie und Suite" (Abteilung des „Führers durch den Konzertsaal") über eine große Reihe neuer Komponisten zeigt, wie der Historiker neuen Erscheinungen gegenüber versagt, wie er Mittelmäßiges, Gutes und Hervorragendes häufig durch einander wirft. Seine Urteile über Regers erste Orchesterwerke „Sinfonietta" und „Serenade" lassen erkennen, daß er offenbar doch nicht weiß, wer Reger eigentlich ist. Die beiden Werke allein könnten es ihm ja auch schon zeigen; aber sein Spürsinn, den er an Musik der Vergangenheit oft so ausgezeichnet bewährt, läßt ihn hier, abgesehen allenfalls von einer etwas gnädigen Erkenntnis über eine gewisse Seite der „Serenade", im Stich. Höchstens könnte man

an der immerhin vorsichtig erscheinenden Ausdrucksweise etwas von Kenntnis der Tagesmeinungen über Reger verspüren. Sie gibt denn auch diesen Urteilen sogleich das Gepräge einer gewissen Bedingtheit, was aber nicht gehindert hat, daß sie in andere Bücher übergegangen sind, die sich der Autorität des Namens Kretzschmar hierin gebeugt, wennschon dies nicht immer kenntlich gemacht haben.

Der Zusammenhang Regers mit der älteren Musik war eben nicht philologischer Natur. Dies allein hätte ihn vielleicht den „Wissenschaftlern" ganz verständlich und ganz annehmbar gemacht. Brahms philologische Art charakterisiert, nicht ohne einige Übertreibung, Straube in jenem Aufsatze so: „Mit heißem Bemühen studierte er die Kunst der Bach'schen und Vor-Bach'schen Zeit, er trieb im großen Style musikalische Philologie." Brahms war durch diese philologische Färbung manchen Musikhistorikern ganz besonders lieb und wert. Er selbst wird allerdings seinen andern Ruhm auch weitaus vorgezogen haben. Für Reger hat es sich immer darum gehandelt, nur vollstes Leben zum Ausdruck zu bringen, sich von jener etwas grauen historisierenden Art frei zu machen. Wenn durch Riemann ihm zeitweise ein philologisches Element anerzogen wurde, so hat er es schnell wieder abgelegt, ja sich scharf dagegen gewehrt und sogar öffentlich davor verwahrt. Seine Werke „im alten Styl" dürfen darüber nicht täuschen und können auch Niemanden täuschen, der genauer unterscheiden will zwischen der Anknüpfung, die Reger hier vollzieht, und dem tatsächlichen lebendigen Ertrag, dem neuen, durchaus eignen Geiste. Dieser allerdings verschmäht es, die empfundene Notwendigkeit jener Anknüpfung zu verschleiern

und zu verbergen, verschmäht es aber auch, sie über Gebühr, als ein Gewicht am Beine, weiter zu schleppen.

Kam Reger so in Gegensatz zu den Historikern, weil er sich von Brahms grundsätzlich entfernte, so fand er bei den Aesthetikern keine Liebe, weil er von dieser Seite her noch schwerer zu fassen war. Aesthetisch auswerten läßt sich eine Musik offenbar immer erst, wenn sie eine Zeit lang wirksam gewesen ist. Aesthetische Systeme machen zwar gerne den Eindruck, als entsprängen sie einem reinen, allgemeinen Denken und legten erst dann ihren Maßstab an praktische Beispiele; als könnten sie allgemeine Gesetze aufstellen darüber, was Kunst, was Musik sei, oder wie sie beschaffen sein solle, wenn sie den Ansprüchen solcher allgemeinen aesthetischen Anforderungen gerecht werden wolle — und wollen muß sie, sonst wird sie eben abgelehnt. Sieht man indessen genauer hin, so kann es sich bei aesthetischen Gesetzen immer nur um solche handeln, die aus einer bestimmten Art Musik, die zuerst gefühlsmäßig, jedenfalls nach unbestimmteren Gesichtspunkten bewertet wird, dann entwickelt werden. Musik, die nach vorher aufgestellten aesthetischen Grundsätzen komponiert wird, kann ja keine Lebenswärme haben. Auch wird Niemand, der einen bedeutenden Eindruck von einer Musik gewonnen hat, sich auf aesthetischem Wege belehren lassen, daß dieser Eindruck falsch war, wie auch Niemand einen Eindruck von Unbedeutendheit durch aesthetischen Nachweis des Gegenteils sich wegdisputieren lassen wird. Ein Wort von Goethe, auf bildende Kunst gemünzt, wird auch, mit Einsetzung von „Ohr" statt „Auge", auf Musik bezogen werden dürfen: „Es ist wirklich ärgerlich, mit Zweifeln das Vorzügliche

aufgenommen zu sehen; denn der Zweifelnde überhebt sich des Beweises, wohl aber verlangt er ihn von den Bejahenden. Worauf beruht denn aber in solchen Fällen der Beweis anders als auf einem inneren Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag." Und wenn der Zweifelnde sich des Beweises auch nicht überhebt, kann dieser wiederum eben auf etwas Anderem beruhen als auf einem inneren Gefühl? Jede bedeutsame Erscheinung in der neueren Musik hat ihre Aesthetiker früher oder später gefunden; so hat Hanslick die Brahms'sche, Friedrich v. Hausegger die Wagner'sche Musik gerechtfertigt, so August Halm neuerdings die von Bruckner.[7]) Von Hugo Wolf ist Halm,

[7]) Für Regers Musik eine prinzipielle Begründung zu suchen, das hat bereits 1902 Gustav Robert-Tornow, der vor Kurzem allzu früh Vollendete, mit scharfem, philosophisch geschultem Denken und warmem Empfinden unternommen. Seine beiden tief schürfenden Aufsätze gehen indessen mit Bewußtsein rein aesthetischen Aufstellungen aus dem Wege und erstreben die Rechtfertigung dafür, sogleich ethische, religiöse und kulturelle Gesichtspunkte in die Diskussion zu werfen; der Unterschied der Wolfrum'schen und der Straube'schen Bach-Auffassung war von ihm damals noch nicht ganz erkannt, im Übrigen können seine Ausführungen noch heute als treffend angesehen werden. — Das Buch von Max Hehemann, das in erster Auflage 1911 erschien, erstrebt mehr eine nach Möglichkeit populäre Darstellung, die weiteren Kreisen einen Weg zu Reger eröffnen sollte. Ein Aufsatz von Paul Marsop zeigt, daß die „Neudeutschen" dadurch zunächst sich nicht überzeugen ließen, daß aber doch ein besserer Wille zum Verständnis angebahnt war. — Die für die Lebensdaten sehr zuverlässige kleine Biographie, die Hermann Poppen nach Regers Tode geschrieben hat, lehnt grundsätzliche Gedankenfolgen als noch verfrüht und dem Zwecke des Buches

wie ich annehme, zu Bruckner geführt worden[8]); dessen Begeisterung hat ihn zuerst überzeugt. Was er dann bei näherer Betrachtung als Vorzüge der Bruckner'schen Kunst empfinden lernte, das brachte er in höchst geistvoller Art in ein System. Andere Musik blieb ihm nicht fremd, Bach zog ihn in seinen Bann; die Gegnerschaft gegen Brahms hatte er wohl auch von Hugo Wolf überkommen. Er lernte fühlen, daß ein andrer Weg als der Brahms'sche eingeschlagen werden müsse, wenn mit Hilfe Bachs ein freieres Feld wieder gewonnen werden solle. Er wies auf die Fugenform wieder nachdrücklich hin und suchte sie gegen die Sonatenform abzuwägen. Er versuchte sich auch selbst an alten Formen. Das Ergebnis seiner Untersuchungen und Überlegungen war, daß eine höhere Bindung dessen, was den Geist der Fugenform ausmacht, mit dem, was die Sonatenform von innen her aufzubauen Anlaß war, zu erwarten sei; daß sie das Heil bringe, es wohl schon gebracht habe. Diese Synthese findet er dann bei keinem Andern als bei — Bruckner. Als das Buch „Von zwei Kulturen der Musik" erschien, war Reger beinahe schon am Ende seiner irdischen Laufbahn.

Neuestens ist ein Buch von einem weit weniger bedeutenden Aesthetiker erschienen (Walter Krug: „Die neue Musik"), der sich die Aufgabe stellt, alle Komponisten der letzten Zeit, außer Bruckner, herunter zu machen, am meisten aber Reger — und zwar im heute beliebten Jargon des über-

nicht entsprechend ab, gibt aber doch mancherlei allgemeinere Hinweise von Wert, auch eine einleuchtende Gruppierung in Lebens- uud Schaffensabschnitte.

[8]) Vergl. „Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann".

legenen Aestheten. In diesem Buche wird zustimmend auf Halm verwiesen. Halm selbst erwähnt Reger nicht; er erwähnt aber, als Gegenbeispiel gegen Bach, einige Stellen von Händel, die er sehr schlecht findet. (Melodielinien von Bach und von Händel unter gleichen aesthetischen Gesichtspunkten zu untersuchen, davor könnte eigentlich die sogen. „Typenlehre", wie sie Otmar Rutz, und nach ihm Sievers, Krüger u. A. vertreten, warnen!) Jener neuere Schriftsteller nun bringt Reger und Händel zusammen und findet Beide gleich schlecht. Was er jedoch über Händel sagt, ist gerade so oberflächlich und töricht wie der wirklich ganz unmögliche Vergleich mit Reger. Und gegen diesen selbst wird er hierauf einige Seiten lang derart ausfällig, daß er darin alles [9]) übertrifft, was je auf diesem Gebiet auch zu Lebzeiten Regers geleistet worden ist; die Art z. B., wie er Regers „100. Psalm" und seine „Balletsuite" neben einander stellt, zeugt von nichts Anderem als von der Absicht, zu vergiften oder Sensation um jeden Preis zu machen; von irgend einem Bestreben, in Künstler und Werke einzudringen, kann da keine Rede mehr sein. Trotzdem findet solch' ein Buch sicher Leser genug; denn weite Kreise, besonders jetzt nach dem Krieg und der Revolution, belehren sich nicht gern über Musik aus den Werken, sondern aus dem, was über sie aesthetisiert wird. Und, vollends wenn man daraus lernt, daß das, was Anderen verehrungwürdig ist,

[9]) Absprechende oder einschränkende Urteile über Reger finden sich in Büchern und Aufsätzen von Carl Krebs, Adolf Weißmann, Rudolf Louis, Alfred Heuß, Paul Bekker, Walter Niemann, K. W. v. Jolizza, Georg Göhler, gelegentlich auch von Leopold Schmidt und Anderen der bekannten Kritiker.

in Wirklichkeit verachtenswert sei, daß geleistete Lebensarbeit nichts bedeute gegen ein paar geistreiche Sätze, die sie verdächtigen, dann ist das eine sehr willkommene Botschaft zumal für die neue „Kulturschicht". Solche Bücher erscheinen auch mit Recht noch in einer besonderen Ausgabe, „gemacht auf Bütten, in Leder gebunden, vom Autor signiert". Auf solcher Grundlage sich dem großen, schlichten und doch herrschenden Geiste Bruckners nahen zu wollen, ist jedenfalls ein verfehlter Weg!

Es ist manchmal ein Einfluß von Bruckner auf Reger vermutet worden. Da sich in Bruckners symphonischem Schaffen die Form der Fuge nicht findet, Bruckner auch im Gegensatze zu Reger in der Hauptsache nur mit großen, schwer wiegenden Werken an die Öffentlichkeit getreten ist, da er mit Kammermusik nur ausnahmweise, mit Klavierstücken und Liedern niemals sich befaßt und für die Orgel nichts veröffentlicht hat, da er als gläubiger und der Kirche stets treuer Katholik ohne jede Berührung mit protestantischer Kirchenmusik geblieben ist, das Orchester stets im großen, von allem Kammermusikalischen weit entfernten, symphonischen Style behandelt hat, so sehe ich kaum etwas, worin eine Ähnlichkeit zwischen Bruckner und Reger begründet sein könnte. Das einzig Gemeinsame ist, daß Beide aus einem Lehrerhause stammen und an der Orgel aufgewachsen sind. Bruckner soll auf diesem Instrumente sehr bedeutend improvisiert haben. Reger mag das in seiner Jugend auch vertraut gewesen sein; dann hat er erst in den allerletzten Jahren selbst sich wieder einige Male, in den Orten seiner (übrigens stets arbeitreichen) Sommererholung, auf die Orgelbank gesetzt, und man berichtet, wie er da mit unvergleich-

licher Meisterschaft im strengen Style Fugen improvisierte. Im Übrigen war Improvisieren nicht seine Sache; auf dem Klavier tat er's höchstens einmal in guter Laune, um irgend eine Art moderne Art Musik zu karikieren. Seine schöpferischen Gedanken kamen ihm am Schreibtisch oder auf der Eisenbahnfahrt oder sonst, wo er der Öffentlichkeit entrückt war; da strömten sie ihm ununterbrochen zu, und er verarbeitete sie gleich in die zukommende Form, falls sie nicht schon gleich mitsammt der Form ihm gekommen waren. Daß Bruckner im strengen Styl improvisiert habe, ist mir nicht sehr wahrscheinlich. Dann würde wohl Friedrich Klose ein anderes Motiv davon im Gedächtnisse behalten haben, als er es in seiner „Einleitung und Doppelfuge" für Orgel als Zitat verwendet hat.

Eine gewisse Verwandtschaft der Naturen Bruckners und Regers mag vielleicht festgestellt werden können, ihrer Herkunft aus dem gleichen Milieu entsprechend: das volksmäßig Schlichte, gesellschaftlich nicht Geschliffene, die unbedingte Demut gegen Gott, das bauernmäßig Bodenständige, Urgewaltige, das sich nicht biegen und modeln läßt, mag Beiden von Haus aus in ähnlicher Art zu eigen gewesen sein und hat sie Beide auch durch's ganze Leben begleitet. Aber wie anders strebte Reger nach Verarbeitung von allem, woraus etwas zu lernen schien; wie wandelte er sich dauernd, immer neue Bahnen findend, auf denen er vorwärts, aufwärts und einwärts dringen konnte, während Bruckner die Welt abgeschlossen vor sich sah: Gott und die Kirche, daneben sein Österreich zu feiern, war sein einziges Ziel, nur darin wollte er immer vollkommener werden. Was er an äußerem Leben verwertete, war eine ihm stets vertraute Um-

gebung, die ihm keine Probleme aufgab, mit der er keinen Kampf einging. „Naiv" und „stets ein Kind" werden Beide öfters genannt, Bruckner wohl mit weit mehr Recht als Reger. Jener war ohne Schwanken ein Genie, dieser konnte manchmal wegen seiner rastlosen Kleinarbeit für ein Talent gelten; aber er war immer ein „Genie der Arbeit" und ein Genie des Kampfes zwischen innen und außen. Überhaupt ist der Begriff des Genie's nicht eindeutig genug, um mit Sicherheit angewandt zu werden. Genial war Reger eben doch in allem, was er tat; unberechenbar, aber doch immer an die Sterne geknüpft, seines Weges und unverlierbaren Wertes bewußt.

Seinen Styl freilich mußte er sich durch unablässige Arbeit erst erringen, mußte Einflüsse auf sich wirken lassen, Einflüsse bekämpfen. Seine Hinneigung zu den älteren Meistern mußte durch seine Abneigung gegen Musikphilologie und Akademismus ausgeglichen werden. Daß er Anlehnung an die großen Meister der Vergangenheit suchte, ist aus der Erziehung, die er genoß, und dem Milieu, dem er entstammte, wohl schon hinlänglich begründet. Ohne Anlehnung kann niemand beginnen. Für Bruckner hatte das eine große Erlebnis: Richard Wagner, den Ausschlag für die einzuhaltende Richtung sogleich endgiltig gegeben, als er sich größeren Werken zuwandte. Für Reger ergab sich der Weg nicht so leicht und schnell; zudem hatte er in dem kleinen Orte seiner Heimat nicht Gelegenheit, den Anschluß an den Strom des modernen Musiklebens sogleich zu gewinnen. Zu den alten Meistern trieb ihn aber außerdem noch ein romantisches Element in seinem Wesen. Er brauchte sie als Gegengewicht, da er nach Einheit von Form und In-

halt strebte; dabei fand er aber in ihnen wiederum ähnliche Elemente, die ein Anschließen an sie erleichterte.

Er sei ein deutscher Träumer, sagte er wohl einmal, und in Heidelberg gab er gelegentlich seiner Freude Ausdruck, in der Stadt der Romantik zu sein. Nun ist freilich Romantik ein sehr vielfarbiger Begriff, und heute sieht man darin oft etwas, das zu überwinden man sich bemühen müsse, um in höhere, freiere Regionen zu gelangen. Die Periode der deutschen Romantik im 19. Jahrhundert, die bei dieser Anschauungsweise gewissermaßen gebrandmarkt wird, ist es aber nicht allein, die dem Begriffe Romantik in weiterem und höherem Sinne den Stoff leiht. So spricht man neuerdings mit Vorliebe von einem romantischen Element in Bachs Musik und führt es auf den Einfluß von Bachs Vorgängern, besonders Dietrich Buxtehude's, zurück. Schon Philipp Spitta hat ja in seiner „Bach-Biographie" (1873) dieses Romantische in der Zeit unmittelbar vor Bach festgestellt, nicht nur bei Buxtehude, sondern auch bei anderen Vorläufern Bachs, so besonders bei dem größten Meister der thüringischen Motetten-Kunst von der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert, Johann Christoph Bach, dem Oheim Joh. Seb. Bachs. Einige Sätze Spitta's seien hier angeführt, die schon besonders eine Ähnlichkeit der Situation mit der, in die wir Reger versetzt finden, aufzeigen. Späterhin soll noch ein weiteres Stück dieser Betrachtungen Spitta's folgen, bei dem wir die Ähnlichkeit auch an Einzelheiten verfolgen können, wodurch sie noch frappierender in die Erscheinung tritt.

„Nimmt man einmal den so dehnbaren Begriff des „Romantischen" in seiner ursprünglichen Bedeutung und

versteht darunter die Mischung von Elementen in einer in sich vollendeten Kulturperiode mit neuen, über ihre Grenzen hinaus nach dunkel geahnten Zielen strebenden Tendenzen, so paßt kein Wort auf Johann Christoph Bachs Motetten besser als dieses, ganz besonders auch hinsichtlich der Tonalität. Die alten Kirchentöne vereinigen sich in ihnen zuweilen mit dem Dur- und Moll-System in einer ganz undefinierbaren Weise, und es entsteht eine gebrochene Beleuchtung, ein merkwürdiges Helldunkel, das diese Motetten manchmal als unleugbare Stammverwandte der Schubert'schen und Schumann'schen Produktionen erscheinen läßt."

Man könnte wohl sagen, daß auch Brahms den romantischen Zug im 17. Jahrhundert, dessen Musik er ja gerne nachging, verspürt und die Schumann-Romantik allmählich durch jene andere ersetzt habe. Bei Reger tritt ein solcher Anschluß an die vorbachische Musik noch stärker in die Erscheinung. Man hat oft das Gefühl, als ob er gar nicht so sehr den ausgereiften Bach zum Ausgangspunkt genommen habe als vielmehr den jugendlichen, noch im Banne Buxtehude's stehenden.

Es mag dies damit zusammenhängen, daß, wie nach Bachs Tode, so auch zu späterer Zeit eine Entwicklung über Bach hinaus auf seine Art nicht möglich war, da Bach eben eine letzte Vollendung und einen höchsten Gipfel darstellt. So könnte es ganz von selbst gekommen sein, daß Reger an Elemente anknüpfte, die von Bach seiner Natur nach nicht völlig verwertet und entwickelt worden sind. Bach hat einen Weg eingeschlagen, der zu einer vollständigen Unterordnung aller Stimmungsmomente unter die geschlossene und mit ihnen gesättigte Form führte. Bei Reger ist dies Bestreben auch vorhanden; aber der Komplex der zu ver-

arbeitenden Elemente war nach Seite des Romantischen hin zu vielfältig und umfaßte zu vieles, was schon zu einer hohen Reife und Differenziertheit heran gediehen war, als daß es im Rahmen eines einzigen, verhältnismäßig kurzen Lebens zu bewältigen gewesen wäre. Hierzu kommt die andere Zeit mit ihren anderen äußeren Bedingnissen.

Reger hatte nicht, gleich Bach, für eine Institution wie die Kirche zu arbeiten, die für ihn einen giltigen Allgemeinbegriff, eine Stellvertretung Gottes, eine religiöse Bindung darstellte, sondern für das nervöse Konzertpublikum vom Anfange des 20. Jahrhunderts, das durch den Streit der Richtungen aufgeregt, durch die „modernen" Strömungen auf Sensationen lüstern gemacht war. Reger strebte wohl danach, auch für die Kirche, und zwar für die protestantische wie für die katholische, zu arbeiten; doch diese bot für solche Arbeit keinen Nährboden, sie hatte keine Aufträge zu vergeben, sie stand außer jedem Zusammenhange mit dem neuzeitlichen Kunstschaffen. So blieb für Reger nur übrig, sich an das breite Publikum zu halten. Bach brauchte mit seiner Musik keine Eroberung zu machen, brauchte keine öffentliche Meinung und keine Zuhörerschaft zu gewinnen, er brauchte nur zu tun, was seines Amtes war. Es genügte, wenn er sich als kunstfertig erwies und gewissenhaft die Kirche mit angemessener Musik versorgte. Er leistete eher zu viel als zu wenig, wenn man von den Forderungen ausgeht, die an ihn von Kirche und Gemeinde gestellt wurden. Das Konzertpublikum dagegen ist unersättlich, indem es sogleich neue Forderungen erhebt, wenn Jemand kommt, der es lehrt, anspruchsvoll zu sein und seine Forderungen zu steigern. Man könnte auch sagen: das Konzertpublikum

ist an sich überhaupt etwas gar nicht Vorhandenes, es muß jedesmal erst gebildet werden für jede neue Kunst; und es bildet sich nur, wenn irgend ein Kitzel winkt, wenigstens ein starker, von einer Person ausgehender Eindruck. Im Dienst einer Kirche, die sie als wesentlichen Bestandteil anerkannte, konnte sich eine Kunstrichtung leichter zu Reinheit und Vollendung ausbilden, konnte schneller alle Schlacken, alle Menschlichkeiten verarbeiten und aussondern, als in Niemandes, das heißt Jedermanns Diensten. Zu dem neueren Konzertpublikum muß eine Empfindungsbrücke erst hergestellt werden; bei Kirchenmusik, sofern sie echt ist, ist eine solche zur Gemeinde immer vorhanden, selbst bei sonstigem größtem Abstande zwischen Komponist und Zuhörer. Dies liegt schon an dem für beide Teile gegebenen Stoff, in der Gebundenheit an die christliche Mythologie. Bei der protestantischen Kirchenmusik ist es auch immer wieder das volksmäßige protestantische Kirchenlied, der so genannte „Choral", der die Verbindung zwischen Kunst und Volk, zwischen Musiker und Gemeinde hergestellt. Echte Kirchenmusik trägt, da sie nicht nach Vollendung vor den Menschen, sondern vor Gott frägt, den Stempel kunstmäßiger Vollendung schon dadurch an sich, selbst wenn sie auf der Einfalt eines kindlichen Gemütes beruht. Echte Kirchenmusik ohne Herkommen und Ordnung aber ist undenkbar.

Bach erwuchs in der Tradition der in zukunftreicher Entwicklung sich befindenden protestantischen Kirchenmusik und wuchs wieder in sie hinein, ihr die Ergebnisse seiner Verarbeitung der ganzen damaligen Instrumentalmusik zubringend. Er stand in einem festen, durch eigene

theologische Studien, Erfahrungen und Überzeugungen vertieften, persönlich selbständigen Verhältnisse zu seiner Kirche. Reger, als Katholik erzogen, aber durch die Beschäftigung mit Bach mit der protestantischen Kirchenmusik enge verflochten, hatte die Stimmungen der katholischen Kirche als Kind zu tief in sich eingesogen, um sich nicht immer wieder auf diese zurück verwiesen zu finden, wenn er in die Abgründe seiner dem Mystischen zugeneigten Natur hinab tauchte. Die Differenziertheit, mit der er solchen Stimmungen Ausdruck gab, lag sicherlich zum Teil an dieser Zwiespältigkeit, die der ganz klaren Herausbildung einer, alles Stimmungsmäßige aufsaugenden, eindeutigen Form nicht günstig sein konnte. Es ist immer wie eine Art Halbdunkel, wie ein Schweben zwischen verschiedenen Regionen in Regers Musik.

Diese Differenziertheit ist natürlich auch das Ergebnis der ganzen Zeit und der ganzen Musik, in die Reger sich hinein gestellt sah. Schon in seiner Jugend hatte er sich ja nicht nur mit Bach und Beethoven beschäftigt, sondern auch mit Liszt und Chopin, und der größte Eindruck, der geradezu entscheidend für sein Leben wurde, war die Fahrt des Fünfzehnjährigen nach Bayreuth, wo er „Die Meistersinger" und „Parsifal" in sich einsog.

*

Was Reger zunächst und zur allgemeinen Verwunderung aus dem Strome der musikalischen Komposition, wie er vor den Augen der Zeitgenossen dahinfloß, gänzlich heraushob, war seine Beschäftigung mit der Orgel. Seit Bachs Tode war die Orgelkomposition von den großen Komponisten höchstens beiläufig gestreift worden. Nur Felix Mendelssohn

Max Reger am Klavier

Bartholdy hat sich ihr ausführlicher gewidmet, und gerade er hat es, trotz seiner Anlehnung an Bach, mit herbeigeführt, daß der Styl der Orgelkomposition teils zur Trockenheit, teils zu sentimentaler Flachheit sich entwickelte. Nur im Ausland, in Frankreich, trug Mendelssohns Wirken bessere Früchte. Aber weder Guilmant noch auch Widor, geschweige denn ein Saint-Saëns, haben neben der Eleganz und der Farbigkeit in ihrer Orgelmusik irgend eine Tiefe, durch die sie das, was die deutsche Orgelmusik bis zu Bach hervorgebracht hat, irgend wie erreichen, fortsetzen oder überbieten können. In Deutschland war es hauptsächlich Rheinberger, der die Orgelmusik der romantischen Periode zu einer gewissen Breite und Höhe in seinen 20 Orgelsonaten und seinen Orgelkonzerten zu führen versuchte. Was sonst an Choralbearbeitungen und sonstigen Arbeiten von den deutschen Organisten des 19. Jahrhunderts geliefert wurde, bewegte sich meist auf einer höchst untergeordneten Stufe. Aber vielfach war hier doch auch, bei den Hesse, Merkel, Ritter, Brosig und Anderen, durch die Trockenheit und Schwunglosigkeit hindurch ein gewisser Anschluß an die alten Ideale der Organistenkunst zu erkennen, ein Bewußtsein, daß die Orgel ihrem Wesen nach romantischen Gefühlsäußerungen leichterer Art widerstrebt.

Die bescheidenen Versuche, sich an Bach anzuschließen, die von vielen Organisten immer und immer wieder gemacht wurden, konnten aber zu keinem Ergebnisse führen, so lange das innerste Wesen der Bach'schen Musik nicht erkannt wurde, so lange man nur ihre äußere Form sah und nicht das, was sie von innen her in Bewegung setzt. Wie lange hat es gedauert, bis man dahinter kam, daß die Größe

und Ausgeglichenheit der Bach'schen Musik nicht mathematische Trockenheit in der Auffassung und Wiedergabe bedinge! Zwischendurch allerdings, etwa zu Moritz Hauptmanns Zeit, hatte man wohl angefangen, Bach mit romantischer Weichheit auszustatten, und man konnte sich hierbei auf gewisse pietistisch gefärbte oder auch pastoral gehaltene Partien seiner Musik berufen. Das war aber nicht die gotische Romantik Bachs, sondern die klassizistische Mendelssohns, dazu die Weichheit Spohrs. Es mußte noch eine lange Zeit vergehen, angefüllt mit wissenschaftlicher Forscherarbeit und mit künstlerischem Streben nach höchsten Zielen, um einen lebendigeren Begriff vom wahren Wesen Bach'scher Kunst zu bekommen. Der Begriff „Objektivität", mit dem man sich geholfen hatte, um Bachs Klassizität gegenüber der romantischen Stimmungs- und Ausdruckskunst sowohl der Mendelssohn-Schumann'schen wie der Wagner-Liszt'schen Richtung zu kennzeichnen, diente wohl dazu, jenen Abstand dem allgemeinen Bewußtsein einzuprägen, er verhinderte jedoch eine lebendige und fruchtbare Beziehung zu Bach selber. Auch bei Brahms ist diese noch nicht ganz hergestellt. Hier streitet die Romantik noch mit der Trockenheit, und das Ergebnis bleibt ein gewisses Verstecken des tatkräftigen Gefühles, eine Breite, die die Schärfe vermeidet, eine Resignation, die der befreienden Tat aus dem Wege geht, die aber auch nicht völlig sich zum Vertrauen an eine höchste waltende Macht aufrafft. So finden wir in diesem ganzen Zeitraume für die Orgelmusik den Boden noch nicht fertig bereitet, auf dem sie nach langem Niedergange wieder erstarken konnte. Der Riß, der zur Zeit von Bachs Tod in

die Überlieferungen dieser Kunst hinein gekommen war, war noch nicht ganz geheilt.

Die Entdeckung der subjektiven und der romantischen Seite von Bachs Kunst und Wesen erst konnte den lebendigen Zusammenhang mit jener Entwicklung wieder herstellen. Nur mußte die Bahn frei sein zu einer anderen Gefühlswelt als der, die die Romantik des neunzehnten Jahrhunderts mit ihrer stets indirekten, abgeleiteten Art herangebildet hatte. Es mußte der Zugang wieder offen werden zu der religiösen Mystik, die ein wesentlicher Bestandteil der Religiosität sein muß, soll sie fähig sein, durch Kunstwerke ihre Echtheit zu erweisen. Diese Mystik war in der lutherischen Kirche zu Zeiten lebendiger als selbst in der katholischen; nur der Einfluß des Calvinismus und später der Aufklärung hat sie allmählich verdrängt und verkümmert. Im 19. Jahrhundert hat man dann das Mystische wohl nur noch in der katholischen Kirche finden zu können geglaubt. So wird es kein Zufall sein, daß der, der berufen war, der protestantischen Kirchenmusik und der deutschen Orgelkunst zu neuem Leben zu verhelfen, aus dem Schoße der katholischen Kirche hervorging und durch die Beschäftigung mit Bach und sonstiger protestantischer Musik an die alten protestantischen Traditionen sich anschloß. Hierbei wird es dem Bewußtsein wieder nahe geführt, daß das Luthertum immer eine Fortsetzung der katholischen Kirche gewesen ist, wie denn der Reformator zunächst nur deren Mißbräuche beseitigen wollte. Gar manchen Protestanten, der von seiner Heimat nur den trockenen Predigt-Gottesdienst kennt, mutet es noch heute fast „katholisch" an, wenn er

einen Gottesdienst etwa in Leipzig sieht, der noch Reste der älteren lutherischen Tradition zeigt, die im Gottesdienst ein reich auszugestaltendes Kunstwerk sah, bei dem die Musik die allerwichtigsten Aufgaben zu erfüllen hatte.

Jener Riß in der Musikentwicklung führt sich aber nicht nur auf das Kirchlich-Religiöse zurück. In engster Beziehung hierzu steht das Verhältnis des Volkstums zur Musik. Damit hängt weiterhin zusammen die Auffassung von der Musik als einer Kunst, die, wie der volkstümlichen, so auch der handwerklichen Grundlagen nicht entbehren kann. Bis zu Bachs Zeiten fand das deutsche Volk, vor allem wohl das mittel- und norddeutsche, in der Kirche, die damals noch sein kultureller Mittelpunkt war, Sonntag für Sonntag, oft auch noch an Wochentagen, seine Erbauung in einer Musik, die, wie wir allerdings erst neuerdings einsehen, auf der höchsten Linie der Musikentwicklung überhaupt sich bewegt. Diese Kunst ging dem Volke nicht über die Köpfe hinweg, sondern wurde von ihm verstanden, weil sie ein Bestandteil einer in seiner Mitte ausgebildeten und seinen innersten Gefühlen vollkommen entsprechenden Kultur war. Zur Zeit Schillers, Goethe's und Beethovens war die Kultur unter den Gebildeten auf eine höhere Stufe gelangt, aber die breite Masse des Volkes stand ihr fern. Die Musik, die das Volk im 19. Jahrhundert pflegte und verstand, die Liedertafelmusik und später gar die Operettenmusik, zeigt den gewaltigen Abstand zu der Höhe jener Kunst, die früher jedes Kind schon mitwirkend in sich aufnahm. Die Musiker jener Zeit erhielten ihre Ausbildung in ähnlicher Art wie die Handwerker; sie gingen zu einem Meister in die Lehre und wuchsen bei ihm auf.

Meist waren sie Angehörige der Schulchöre und konnten als deren Präfekten schon über das Lehrlingstadium hinauswachsen, wie denn die Begabteren unter den Schülern von ihrem Kantor oder Organisten vorzugsweise gefördert wurden. Alle musikalische Tätigkeit war auf einen bestimmten und nahe liegenden Zweck gerichtet. Man übte und komponierte jeweils für den nächsten Sonntag oder für bestimmte Festlichkeiten des Patrons oder Gönners, des Rates der Stadt, der Kirche, der Familien. Für die Ewigkeit zu komponieren, wie es heute jeder Konservatorist für seine mindeste Pflicht hält, kam wohl selten Jemandem in den Sinn. Dafür stand den Damaligen aber das „Soli Deo Gloria" als selbstverständlicher Endzweck viel klarer vor der Seele als so manchem unserer den Himmel stürmenden Originalgenie's, denen der Mangel an Grundlage und Überlieferung nicht Nachteil, sondern geradezu künstlerische Notwendigkeit dünkt. Die deutsche Musik verdankt ihren ungeheueren Aufschwung bis zu Bach in erster Linie der Steigerung der handwerklichen Tüchtigkeit und der Tatsache, daß sie in den Kirchen ein so reiches und geordnetes Tätigkeitfeld hatte. Allerdings gehörte zu jenem Aufschwung auch die Begierde der Musiker, alles Neue, was in anderen Ländern, was in der Instrumentalmusik und in der Oper zur Ausbildung kam, für ihre Zwecke zu verarbeiten. Der handwerksmäßige Brauch, vor Eintritt in die Meisterjahre sich auf die Wanderschaft zu begeben, hat hier die schönsten Früchte getragen. Es war ein Zustand, in dem die beharrenden und nach vorwärts drängenden Kräfte in ersprießlichster Wechselwirkung ihren Ausgleich fanden.

Die Überlieferungen aus jener Zeit sind, wenn auch in verkümmerter Art, bei den Organisten des 19. Jahrhunderts nicht vollständig verschwunden gewesen, hier und da findet man ein Aufflackern solcher alten Kräfte. Das Milieu der Kirchenmusik war noch immer im Stande, auf die deutsche Musik manchmal gewisse Wirkungen auszuüben. Einrichtungen, die sich in die neue Zeit hinüber gerettet hatten, wie der Leipziger „Thomanerchor" oder der Dresdener „Kreuzchor", konnten noch immer eine gewisse Tradition von Bedeutung aufrecht erhalten. Was Richard Wagner bei Weinlig an strenger Schule genoß, hing gewiß mit dieser eng genug zusammen. Er verspürte sie auch in den Bach'schen Motetten, die großen Eindruck auf ihn machten, wie man aus seinem Aufsatz aus früher Zeit (1840/41) „Über deutsches Musikwesen" ersehen kann. Aber auch gar mancher Organist, selbst in abgelegenen Dörfern, fühlte noch solches Herkommen an sich wirken und bildete auf eigene Faust und ohne jeden Ehrgeiz seine Kunstfertigkeit zu beträchtlicher Höhe aus. Auch wohl einige Lehrerseminare betrieben eine Kunstpflege, die der alten Traditionen würdig zu sein versuchte. Von einem direkten und bewußten Zusammenhang mit der vorbachischen Zeit kann man hier gleichwohl kaum noch reden; die Brücke bildeten fast ausnahmelos nur mehr Bachs Werke.

*

Aus der Welt des Lehrer- und Organisten-Berufes empfing denn auch Reger seine ersten Anregungen. Daß er in ihr so lange verblieb und, nach seinen Wiesbadener Wanderjahren, durch eine schwere, schon für tödlich gehaltene

Krankheit gezwungen war, noch einmal für mehrere Jahre in das Elternhaus nach dem abgelegenen Weiden zurückzukehren, hat seinen Entwicklungsgang gegenüber den in der Großstadt und an Brennpunkten des musikalischen Lebens aufgewachsenen anderen zeitgenössischen Komponisten, wenn man so will, langsamer werden lassen. An handwerksmäßigem Können und in der Bewältigung rein musikalischer Formen war er aber eben durch diesen Lebensgang den Anderen sehr früh überlegen. Man darf hierbei auch den vortrefflichen Klavierunterricht nicht unerwähnt lassen, den Reger durch einen jüngeren Lehrer, Adalbert Lindner, dort schon früh erhielt, der sich dann späterhin ihm auch als getreuer musikalischer Freund bewährte. Beethovens und Liszts Klavierwerke lernte er da schon beherrschen. (Das eingehendere Bach-Spiel betrieb, nach Lindners eigener Mitteilung, Reger erst bei Riemann.) Die Fertigkeit im Umgange mit den großen modernen Mitteln, vor allen dem modernen Orchester, die die gleichzeitigen Komponisten meist frühzeitig sich erwerben konnten, mußte ihm freilich zunächst noch abgehen. Daß nun Reger nicht geraden Weges auf die unfehlbaren Wirkungen der modernen Musikroutine hingewiesen war, dieser scheinbare Mangel wurde für ihn in Wirklichkeit von unschätzbarem Vorteile.

Reger kam dadurch mit dem großstädtischen Konzertbetrieb erst dann in Berührung, als er seine Eigenart so weit entwickelt hatte, daß er sich mit der ganzen Wucht einer bereits fertig vorliegenden breiten Masse von Werken sogleich besondere Beachtung erzwingen konnte. Diese Berührung zeigte ihm dann aber auch, welcher ungeheure Gegensatz bestand zwischen dem, was er in der Abgeschiedenheit sich

herausgebildet hatte, und dem, was das musikalische Publikum verstand und gewöhnt war. Reger fühlte einen erbitterten Widerstand, der ihn selbst erst darüber aufklärte, wie weit er von einem Anschluß an das allgemeine Musikleben entfernt gewesen war. War es ihm in der Zurückgezogenheit ein schmerzliches Schicksal gewesen, seine Umgebung nicht begreifen zu sehen, daß er sie als Enge fühlte und großen Zielen unablässig zustrebte, so wurde es ihm nun bis zur Verzweiflung deutlich, daß auch in der großen Welt, wie sie war, ihm ein Platz nicht zubereitet sei. Indessen fühlte er jetzt sein Werk so weit gediehen, daß er den Kampf aufnehmen konnte. Die seelischen Erschütterungen, die das Hereinbrechen der Erkenntnis vom tatsächlichen Zustande der Umwelt und ihrem wirklichen Verhältnisse zu dem idealen Streben, dessen er sich bewußt war, bei ihm hervorrief, brachten in ihm eine um so größere Energie der Selbstbehauptung zur Auslösung. Daß er sich den Forderungen der Umwelt – das war für ihn nun das Publikum, die andern Musiker, die Verleger und die Presse geworden – nicht anbequemen konnte, war ihm klar. So mußte er durch eine ungeheure Anspannung seiner Kräfte, die wahrlich nicht gering waren, sich eine Stellung erobern, die diese Faktoren sich ihm anzubequemen zwangen. Diese Periode des Kampfes, es war die Münchner Zeit, brachte den eigentlichen Reger-Styl voll zur Entfaltung: das trotzige Aufbäumen, den bizarren, bis zur grimmigen Ironie gehenden Humor, die abgrundtiefe Melancholie, das kraftvolle Zusammenraffen und Aufbauen großer, von Energien gesättigter Steigerungen. In dieser Zeit fing er auch an, sich als ein Pionier des Fortschritts zu fühlen, oder wenig-

stens denen gegenüber, die ihn nun als bedingungslosen Fortschrittler ansahen und bekämpften, sich trotzig als solchen vorzustellen. Im Grunde aber ließ er sich nicht um eine Linie von seinem eigensten Wege abbringen.

Allerdings schien es, als ob er von der Komposition für Orgel durch seinen Kampf um den Konzertsaal abgekommen wäre. Mit seinem Weggang aus seiner Heimat, dem kleinen Städtchen der Oberpfalz, war er in eine neue Periode auch seines Schaffens eingetreten und hatte in gewissem Sinn einen Wiederanschluß an seine Wiesbadener Zeit vollzogen. Die dazwischen liegenden Weidener Jahre indes gaben doch den Ausschlag für die Richtung, die sein Lebenswerk bestimmte. In ihnen hat er jenen Anschluß an die alten Traditionen zur Tatsache gemacht. In ihnen hat er seine großen Orgelwerke geschrieben, wodurch die deutsche Orgelmusik mit einem Male wieder auf die Höhe gehoben wurde, die sie seit Bach nicht mehr inne gehabt hatte, und die für sie die Entwicklung nachholte, die in Deutschland auf den übrigen Gebieten der Musik durchlaufen worden war. In ihnen hat er auch die Harmonik ausgebildet, die seiner Musik ihr ganz besonderes Gepräge gibt.

Ganz ohne Vorläufer aus der neuen Zeit war er in der Orgelmusik freilich nicht. Schon Franz Liszt war es gelungen, ihr neue Säfte zuzuführen durch Übertragung einiger seiner Klavierwerke für Orgel. Einige Schüler Liszts widmeten sich auf dessen Anregung hin dem Orgelspiel und der Orgelkomposition, jedoch, ohne eine nachhaltige Wirkung damit zu erzielen. Jedenfalls hatte Liszt doch der Orgel das Gebiet mystisch versunkener Stimmung erschlossen und die neue Art der Tonalitätserweiterung durch Chromatik mit

Glück auf sie angewendet. Orgelwerke, wie des ehemaligen Rheinberger-Schülers und Brahms-Verehrers Philipp Wolfrum, der sehr bald zur Liszt'schen Richtung und zu Richard Strauß überging, gleichzeitig aber in Bach sein höchstes Ideal erkannte, oder etwa die „Sonate über den 94. Psalm" des früh verstorbenen Julius Reubke können als Übergangserscheinungen von gewisser Bedeutung angesehen werden. Auf der andern Seite haben die Anhänger von Brahms, wie der auch in der Bach-Bewegung eine Rolle spielende v. Herzogenberg, und hat Brahms selber für die Orgel komponiert. Wie mit seinen Motetten, so hat dieser auch am Schlusse seines Lebens, hart an der Schwelle von Regers Auftreten, mit seinen Choralvorspielen etwas geschaffen, was zwischen der klassischen Zeit der protestantischen Kirchenmusik und dem Auftreten Regers höchst bedeutsame Fäden schlug. All' diesen Versuchen und Bestrebungen fehlte aber die Breite und Fülle, sowie eine so umfassend auf dieses besondere Gebiet gerichtete Energie, die es dann mit Selbstverständlichkeit meisterte.

Hatte Reger in Wiesbaden auf dem Gebiete der Kammermusik, des Liedes und des Klavierstückes die Anregungen Riemanns zu verwerten gesucht, der ihn gewiß immer wieder auf Brahms hingewiesen hat; hatte er dort aus Beethoven, Schumann und Chopin noch andere Arten, das Klavier zu behandeln, sich angeeignet, so trat, wenn schon nicht im Vordergrunde, die formale Beschäftigung mit Bach, die Riemann ebenso betrieb und die auch in Regers eigener Lehrtätigkeit sicherlich eine große Rolle gespielt hat, dortselbst nun mehr und mehr in Erscheinung. Ebenso werden die in früher Jugend auf der

Orgelbank zugebrachten Stunden in dieser Zeit von ihm nicht vergessen worden sein. Einige Orgelwerke geben davon schon Zeugnis. Die neue große innere Begeisterung, die ihn dazu trieb, die Bach'sche Form in einer ganz eigenen, großartig inbrünstigen Art wieder zu beleben, muß ihn trotzdem erst in Weiden erfaßt haben. Er fand sich hier, nachdem ihm ein gleichmäßiger Aufstieg in einer günstigen Sphäre durch sein Militärjahr und die vor dessen Beendigung eintretende schwere Erkrankung jählings abgebrochen worden war, ganz auf sich selbst zurückgewiesen.

Die Werke, die in Wiesbaden entstanden sind, liegen zu einem großen Teile gedruckt vor. Der Verlag Augener & Co. in London hat sie schon damals veröffentlicht. Es ist anzunehmen, daß dies auf Riemanns Vermittlung hin geschehen ist, dessen Ausgaben älterer Musik vielfach im gleichen Verlag erschienen sind. In diesen Werken findet sich schon manches Bedeutsame, vor allem aber das Bestreben, zu lernen, das Reger dann, wenn auch nicht immer so ersichtlich, durch sein ganzes Leben hindurch begleitet hat. Es handelt sich hier aber schon nicht mehr um ein schülermäßiges Lernen. Das eigentliche Lernen beginnt ja für Jeden erst dann, wenn er in's Leben hinaus tritt und seine Kräfte erprobt. Gleich die allerersten Werke, Kammermusik großen Styles auf Brahms'scher Grundlage, doch mit viel Beethoven und Schumann im Einzelnen, dazu schon mit Ansätzen zur späteren weit geschwungenen Reger'schen Linie, erregten einiges Aufsehen. Aber in der Folge verlor sich der Name „Max Reger" fast ganz wieder; fast möchte man sagen, Reger selbst habe sich nach diesen ersten großen Würfen des kaum Achtzehnjährigen wieder verloren.

Erst jetzt sieht man nachträglich, wie wichtig für seine Zukunft all' diese kleinen Klavierstücke, diese Lieder, Tänze, Duette und Chöre gewesen sind, zwischen denen auch einige Orgelstücke und eine größer angelegte Suite für Orgel mit stehen. Heute können sie, nachdem sie der Verlag Schott's Söhne in Mainz allgemeiner zugänglich gemacht hat, als schönes, instruktives und geistvolles Studienmaterial, auch wohl als musikalisch intressierende und erfreuende Erzeugnisse einer Nachblüte der Romantik, gelten.[10]) Zusammen mit den zu gleicher Zeit erschienenen zwei Heften Kanons und den kanonischen Bearbeitungen der Clementi'schen Sonatinen, zu denen er eine Violinstimme hinzufügte, geben sie aber auch einen Einblick, wie der junge Reger in umfassender Weise seine Studien gemacht hat. Mehr und mehr kommt schon in diesen Eigenartiges zum Vorschein; in der Melodieführung zeigen sich die Ausweitungen und Verengungen des regelmäßigen Phrasenbaues, in der Harmonik kündigt sich die Schmiegsamkeit und Verfeinerung an, die wuchtigen Bässe tauchen auf, der Humor findet Effekte, die der ganzen Behandlung des Klaviers neue Wege weisen. Das Dämonische aber lauert noch im Hintergrunde.

In Wiesbaden hat Reger sicherlich kein eingezogenes Leben geführt. Der ungeheure Fleiß, mit dem er seiner musikalischen Ausbildung und der Entwicklung seines Kompositionstalentes durch Übung in allen, besonders in strengen

[10]) Es ist schade, daß der Verlag seinen beiden Auswahl-Bänden Reger'scher Klavierstücke Bilder des Komponisten aus dessen späterer Zeit beigegeben hat, nicht aus der Zeit, in der diese Stücke entstanden sind. So passen Bilder und Musik, streng genommen nicht zu einander.

Formen oblag, bedurfte, dem stets sprudelnden Temperamente Regers entsprechend, des Ausgleichs. Regers Neigung zu tollen Streichen, die er noch nach langen Jahren mit einer gewissen Hartnäckigkeit sich bewahrte, wird damals sich ausgebildet und zur Genüge in genialischem Jugend-Treiben sich ausgetobt haben. Einen äußeren Halt hatte er dabei wohl in seiner Stellung am „Fuchs'schen Konservatorium", auch an seinem daselbst noch tätigen Lehrer Riemann und dessen Familie, dazu noch bei anderen Familien; hat er doch offenbar seine spätere Frau bereits in Wiesbaden kennen gelernt.[11]) Ob das Verhältnis zu Riemann schon damals sich gelockert hat, bedarf noch der Klarstellung. Es läßt sich aber denken, daß mindestens innerlich Reger schon ganz anderen Zielen zustrebte, als sie Riemann ihm zuwies. – Es wäre eine sehr lohnende Auf-

[11]) In einer Veröffentlichung (13./14. Kunstbeilage der „Bielefelder Blätter": „Ein unveröffentlichtes Lied [richtiger Klavierstück] Max Regers") schreibt Frau Elsa Reger 1919 folgendes: „Im Sommer 1893 (so muß statt 1903 wohl gelesen werden) hörte der Bruder meiner Mutter, der spätere Intendant des Altenburger Hoftheaters, im Hause eines Herrn von Schwedler zu Wiesbaden einen jungen Musiker spielen. Er berichtete heimkehrend meiner Mutter, bei der er zu Besuch weilte, ‚ein junger Mann wurde aufgefordert, Klavier zu spielen; sonderbarer Weise wählte er Bach, aber was noch viel sonderbarer ist, er konnte Bach spielen'. – Mein Onkel riet, bei einem eventuellen Lehrerwechsel für meine Pflegeschwester sich an diesen jungen Musiker zu wenden. Ein halbes Jahr darauf gab Max Reger im Hause meiner Mutter Stunden und war 3 Jahre lang der Lehrer meiner Pflegeschwester, bis er, nachdem er in Wiesbaden sein Einjährigen-Jahr abgedient, durch eine falsch diagnostizierte Halskrankheit in's Elternhaus zurückkehrte, um dort zu sterben, wie er dachte."

gabe, an der Hand interner Dokumente der Entwicklung dieses Verhältnisses nachzugehen.

Das Ausbleiben weiter gehender Erfolge mag Regers gewaltig strebendem Geist schon in Wiesbaden Prüfungen auferlegt haben, der sorglose Jugendmut mag schon manches Mal vor inneren Kämpfen zusammengeschreckt sein. Ganz fremd sind solche sicherlich auch schon dem Knaben Reger nicht gewesen; das Vulkanische seines Temperaments muß sich schon früh angekündigt haben. Plötzliche Ausbrüche von Melancholie und tiefster Niedergeschlagenheit, sich äußernd durch Erzählungen von düsteren Erlebnissen, besonders auch in Bezug auf seine Familie, und gewöhnlich zu später Nachtzeit auftretend, zogen sich durch sein ganzes Leben. Jener Bericht über Regers reumütige Beichte (abgelegt einige Zeit vor seinem Tod in einem Amsterdamer Hotel vor einem katholischen Priester), welcher unmittelbar nach Regers Tode durch alle Zeitungen ging und sogar den katholischen Soldaten an die Front geschickt wurde, als Zeichen eines Triumphes der katholischen Sache und Rettung einer Seele[12]), wird auch in dieses Kapitel gehören. Auf das Ende von Regers Wiesbadener Periode wirft ein Bericht entsprechendes, wenn auch unsicher flackerndes Licht, den der Komponist Professor Hans Koeßler aus Budapest nach dem Tode Regers gelegentlich eines Besuches in Dessau bei Arthur Seidl, und im Anschluß an dessen gerade im „Merker" erschienenen Nachruf, am 25. Juli 1916 diesem gegeben hat. Nach Seidls unmittelbarer Aufzeichnung lautet

[12]) Feldausgabe der „Stimmen der Zeit"; Herder, Freiburg i. Br. 1916.

er: „Wir Beiden waren nahe verwandt zu einander, meine Großmutter und sein Großvater waren Geschwister. Ich erwartete eigentlich schon früher eine Katastrophe, zumal in der Familie plötzlicher Todesfall schon einige Male vorgekommen war. Als Max Reger in Wiesbaden war und mir Eugen d'Albert mit unverhohlenem Ernst einmal ganz traurige Dinge von seiner Krankheit beziehentlich dortigem Dasein und seinem Trinken[13]) erzählte, griff ich entschlossen in Regers Leben ein, insofern ich mit einem Brief an die Seinigen nach Weiden Veranlassung zur Heimholung Maxens durch seine eigene Schwester wurde."

Die Familie freilich mochte den Heimkehrenden wie den verlorenen Sohn aufnehmen, der einen gänzlichen Zusammenbruch dessen, was ihn in die Welt hinaus getrieben, erlebt hatte. Die Eltern hatten ihm eine schöne Kindheit bereitet und der Ausbildung seines Talentes nichts in den Weg gelegt. Jetzt aber schien es ihnen doch als das Notwendigste, an eine Brot-Versorgung des Sohnes zu denken. Was in diesem wirklich vorgegangen war und vorging, konnten sie unmöglich verstehen, konnten nicht ahnen, welch' gewaltige Kräfte in ihm aufgespeichert waren, die mit

---

[13]) Hier wird Mancher an die gehässigen Zeitungsberichte nach einem Berliner Konzert, etwa 1906, denken. Noch am Konzert-Abend konnten Freunde in Leipzig sehen, daß es sich tatsächlich um eine leichte Lähmung der Hand durch Überarbeitung handelte. Reger, der urwüchsige Bayer, war einem guten Trunke nicht abgeneigt, was weidlich gegen ihn ausgenutzt worden ist. Als er die Meininger „Hofkapelle" leitete, enthielt er sich bekanntlich zwei Jahre lang des Alkohols gänzlich. — Den wahren Reger kennt nur der, der seine rastlose Arbeit kennt.

Macht nach Entfaltung verlangten. Freilich, eine ungeheure seelische Erschütterung, neben der körperlichen, muß Reger damals erlebt haben; der Abgrund des Todes, an dem er gestanden hatte, wühlte wohl noch andere Abgründe in ihm auf. Er rettete sich aber nicht in den stillen Hafen des kleinbürgerlichen Lebens, auch nicht in den der sicherlich zur Vergebung geneigten Kirche. Die Religiosität, die bei ihm in vollem Strome jetzt zum Durchbruche kam, nährte sich aus anderen Quellen. Das protestantische Kirchenlied war ihm bereits geläufig, da er in der Simultan-Kirche zu Weiden von seinem 13. bis 16. Jahr Orgel gespielt hatte. Aus Bach allein kann er seine Vertrautheit mit den Kirchenliedern nicht gehabt haben; denn die Lieder, denen er seine größten Arbeiten in der Folgezeit widmete, sind gerade die, die erst in der neueren Zeit besonders bekannt und beliebt geworden sind. Auch hat er für seine Sammlungen von Choralvorspielen ganz offensichtlich den Gebrauch im zeitgenössischen protestantischen Gottesdienste vor Augen.

Mit der Phantasie über den Choral „Ein' feste Burg" legte Reger nun den zyklopischen Grundstein zu dem gewaltigen Bau, den er mit seinen Orgelwerken seither aufbaute. Hochgemuter Kampf und kühner Trotz sind die Kennzeichen dieser Schöpfung. Hier war ein Schritt getan, dessen Tragweite nicht groß genug veranschlagt werden kann. Der Orgel war mit einem Male wieder die Bedeutung für die deutsche Musik zurück erobert, die sie bis zu Bach und dann ganz besonders durch Bach eingenommen hatte. Und das Mittel dazu wurde wiederum der protestantische Choral, diese zusammenfassende Schöpfung des religiösen Geistes im deutschen Volke. Wie das gute Be-

Max Reger an der Orgel

DIE MUSIK

wissen der deutschen Musik trat die Orgel machtvoll wieder ihre Herrschaft an, nachdem diese Musik, sie fast vergessend, üppig in die Breite und Höhe sich entwickelt hatte. Es war an der Zeit, daß sie sich wieder einmal ihrer Tiefe vergewisserte und ihrer Wurzeln eingedenk ward.

Welch' bedeutsame Tat Reger hier unternommen hatte, ist ihm offenbar selbst nicht verborgen geblieben. Er wurde seiner Kraft gewiß und schuf nun in rascher Folge ein großes Werk nach dem anderen. Eine zweite Violoncello-Sonate folgte der, die seinem allerersten Kammermusik-Schaffen angehört hatte. Daran schließt sich eine große „Phantasie und Fuge in c-moll" für Orgel an, wovon die Phantasie schon ganz den kühnen und freien Styl Regers mit seiner Ausnutzung der äußersten klanglichen Gegensätze zeigt. Dieses Werk ist bezeichnender Weise Richard Strauß gewidmet, der damals der anerkannte Führer des vorwärts strebenden, neue Bahnen suchenden jüngeren Geschlechtes war. Des Gegensatzes zu Strauß ist sich Reger sicher stets bewußt geblieben, aber stets ist er auch mit aller Energie den Versuchen entgegen getreten, eine Gegnerschaft zwischen ihm und Strauß und eine daran anknüpfende Parteibildung in der Öffentlichkeit hervorzurufen. Die Zeiten der Parteikämpfe des deutschen musikalischen Publikums, wo es hieß „Hie Brahms — hie Wagner" oder „hie Bruckner — hie Brahms" wollte er keinesfalls erneuern. Ob Strauß damals den jungen Komponisten auf die Widmung hin beachtet hat, ob er ihn schon vorher kannte oder dem schon bekannter gewordenen in München erst näher getreten ist, — genug, daß sich die Beiden auch persönlich trafen, wie denn Arthur Seidl berichtet, selber einmal Ge-

nosse einer gemeinsamen Kneipsitzung mit Andern zusammen gewesen zu sein. Möglicher Weise hat Strauß auch für Reger die Beziehungen zum Aibl'schen Verlage vermittelt, dem er selbst ja damals nahe stand. Als Reger später berühmt, „fast" so wie Strauß selber, geworden war, hat dieser auch zu seinen Konzerten Regers Werke und Regers Person herangezogen. Reger schätzte „Tod und Verklärung" von Strauß stets besonders, in den späteren symphonischen Dichtungen schien er ihm seine irdische Person zu sehr in den Vordergrund zu drängen („Heldenleben" usw.); mit den Opern hat er sich nicht näher beschäftigt. Eine Einwirkung von Straußens Musik auf Reger läßt sich indessen nirgends nachweisen, ist auch bei der ganz verschiedenen Geistesrichtung der beiden Männer als sehr unwahrscheinlich anzusehen. Ein allgemeiner Ansporn aber zum unentwegten Vorwärtsschreiten wird ihm der kühne und glänzende Aufstieg des neun Jahre älteren und frühzeitig in's Getriebe der großen Welt geratenen, bedeutenden Künstlers gewesen sein. Regers Art war es ja stets, zu lernen und zusammenzufassen. Weder mit Altem, noch mit Neuem wollte er sich in Gegensatz stellen. Das Aburteilen, wie es zumeist Sache Derer ist, die Sorge davor haben, vielleicht etwas zulernen und ihren Horizont erweitern zu müssen, war etwas ihm ganz ferne Liegendes. Nur über Nichts-Leisten und Nichts-Können konnte er allerdings scharf aburteilen; doch auch nur dann, wenn es sich ungebührlich breit machte. Um so größer war seine anfängliche Verwunderung, als er bemerkte, wie das Aburteilen in der Welt Gepflogenheit und Mode war.

Der Phantasie über „Ein' feste Burg" folgten große

Phantasien über andere Choräle[14]); zunächst über „Freu' dich sehr, o meine Seele", nicht lange darauf über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" und „Straf' mich nicht in deinem Zorn", schließlich über „Alle Menschen müssen sterben", „Wachet auf! ruft uns die Stimme" und „Halleluja, Gott zu loben". Dazwischen entstand die erste Orgelsonate, die „Phantasie und Fuge über B-A-C-H" und einige „Trio's" für Orgel, denen sich dann eine große Anzahl anderer kleiner Orgelstücke anschlossen. Es folgten in der Weidener Zeit noch die „Symphonische Phantasie und Fuge" und die „zweite Sonate" für Orgel. Hier ward eine neue musikalische Welt aufgebaut. Die alten Formen, die deutsche Musiker im Dienste der, ihnen freien Spielraum gebenden, evangelischen Kirche ausgebildet hatten, erlebten eine Auferstehung, aber doch in einem ganz anderen Sinn als dem einer bloßen Wiederaufnahme. Subjektiv waren die alten Meister auch gewesen und farbig hatten sie auch empfunden; die mystisch-romantische Stimmung, die die religiöse Hingabe dem Künstler erweckt, wenn er gefühlsmäßig dem, was Anderen vielleicht

[14]) Über den Orgelkomponisten Reger hat Prof. Karl Straube, wie im mehrfach erwähnten Aufsatz in der „Gesellschaft", so noch ganz besonders in der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" (in den Jahren 1900–1902), mehrfach berichtet. Diese Aufsätze nennt Straube seine „wichtigsten Artikel über Reger" und teilt mit, daß sie diesen mit einem Schlage als Orgelkomponisten berühmt gemacht haben. Freilich muß man wohl als das hierfür Allerwichtigste Straube's unbeirrtes und überlegenes Spielen der Reger'schen Orgelwerke ansehen.

„dogmatisch" ist, nahe tritt, war ihnen Lebens- und Kunstelement. Aber Regers Mystik hat doch noch eine andere Färbung. Sie entspringt einem Gemüte, das durch alle die Zweifel und Erschütterungen des Gewissens hindurch gegangen ist, die den Menschen vor dem 18. Jahrhundert, vor der Zersetzung durch die Aufklärung, die neuere Philosophie und schließlich den Materialismus, erspart gewesen sind. Es ist ein fast gewaltsames, wenngleich innerstem Bedürfnis entsprechendes, Wiederergreifen und Festhalten, ein trotziges sich Einbohren und hingebendes Schwelgen, was bei Reger zum Ausdrucke kommt.

Dem entspricht, daß Reger auch die Mittel der neuen Zeit anwendet. Er rechnet auf eine Orgel, deren Tasten durch die Pneumatik dem Finger oder Fuße den denkbar leichtesten Widerstand entgegensetzen, deren Ton, wenigstens was die leiseren Register anlangt, mit Hilfe des Jalousie-Schwellers anwachsen oder zurücktreten kann, deren sämmtliche Register mühelos ausgewechselt und durch eine mechanische Vorrichtung im großen Crescendo vom Leisesten bis zum Stärksten herangeholt oder im Diminuendo umgekehrt wieder abgestoßen werden können. Von den Alten unterscheidet Reger auch seine Vollgriffigkeit und das Auftürmen von Schwierigkeiten für den Spieler, das nicht den Zwecken irgend eines Virtuosentums dient, sondern dem Bestreben entspringt, das ihn mit dämonischer Macht Erschütternde in seinen Kompositionen zu entsprechendem Ausdruck zu bringen. Bach selbst allerdings verlangt in seinen großen Orgelwerken manchmal schon ein virtuoses Können, das in mancher Beziehung fast noch höher stehen muß, wenigstens dann, wenn das durch die Noten hervorgerufene

Phanatasiebild restlos auch dem Zuhörer in Erscheinung treten soll. Überhaupt kann man kaum sagen, daß Bach in seinen Orgelkompositionen an „Modernität" hinter Reger zurück stehe. Einen grundsätzlichen Unterschied zur alten Orgel machen die Neuerungen im Orgelbau für den Styl der Orgelkomposition ja nicht aus. Buxtehude, der Hauptvertreter der norddeutschen romantisch-phantastischen Orgelkunst vor Bach, fordert Wirkungen von der Orgel, die noch Spitta als über den Rahmen dessen, was der Orgel möglich ist, hinausgehend erschienen. Inzwischen haben wir aber Orgelspieler bekommen, die den Ausdrucksreichtum der Orgel wieder entdeckt haben, wobei es auf ein Ausnutzen der auch auf der alten Orgel vorhandenen Mittel durch geschicktes Abtönen, durch musikalische „Agogik" und durch Anwendung aller Grade der Phrasierung und des Anschlags, vom scharfen Staccato über ein schmiegsames, durchsichtiges Non legato bis zum „gekneteten" Legatissimo ankommt, hauptsächlich aber auf ein restloses geistiges Erfassen der Stimmungswerte der Musik. Die Neuerungen im Orgelbau erleichterten die Wiederauffindung dieser Möglichkeiten und halfen so zum Verständnis auch der älteren Musik. Es ist kein Zufall, daß Karl Straube zugleich der Erschließer des Gehaltes der Bach'schen und vorbachischen Orgelmusik und der neuen Orgelkunst Max Regers geworden ist. Er wurde auch für Reger ein mächtiger Antrieb, seinen Weg weiter zu schreiten und nicht sich von den Klagen über die „Unausführbarkeit" seiner großen Werke irre machen zu lassen. Die gegenseitige Steigerung, die die beiden Männer auf einander ausübten, wodurch technische Schwierigkeiten einfach nicht mehr be-

achtet wurden und jede höhere Forderung sogleich ihre Überwindung mit sich brachte, ist zu bekannt, als daß sie nochmals dargestellt zu werden brauchte[15]). Nach kurzer Zeit schon gab es eine ziemlich große Anzahl deutscher Organisten, die die Reger'schen Werke spielten. Reger hat überhaupt in den Kreisen der Kirchenmusiker seine frühesten und treuesten Anhänger gefunden. Sie haben sehr schnell erkannt, daß er ihnen wieder ein Ideal, einen Halt und ein großes Ziel gegeben hat, und sie sind darum auch unerschütterlich in ihrer Verehrung und Dankbarkeit für ihn und sein Werk geblieben.

Als hervorstechendes Merkmal von Regers Neuheit wird mit Recht stets seine Harmonik angesehen. Wo ihre stärkeren Wurzeln liegen, könnte man manchmal im Zweifel sein: ob in der Harmonik von Wagner, Chopin, Liszt und Hugo Wolf, über die er im Einzelnen gar nicht irgend beträchtlich hinaus gegangen ist, oder in der Eigenart und Konsequenz, mit der Bach harmonische Beziehungen zur Anwendung und Darstellung bringt. Stücke wie Bachs „g moll-Phantasie" für Orgel oder seine „chromatische Phantasie" für Klavier, um nur die näher liegenden Beispiele zu nennen, zeigen, daß in seiner Musik schon alle Anlagen vorhanden sind für eine Harmonik, wie sie Reger folgerichtig durchgeführt hat. Sie zeigen auch schon die freie rhapsodische Gestaltung und ihre vollkommene Verbindung mit einem starken Formbewußtsein, mit straffster organischer Ausgestaltung nach einem inneren Gesetze, wie

[15]) Vgl. hierzu die bezügliche Schrift von Gustav Robert-Tornow.

sie Reger erst wieder wagen durfte, da bei ihm die Konstellation abermals eintrat, daß ein unbändiger Wille und Drang nach außen so geeint war mit dem Bewußtsein einer Abhängigkeit und mit der unbedingten Hingabe an ein Absolutes; daß Freiheitstrieb und Gebundenheit, Chaos und Form so im Kampf standen und so ihr Ausgleich erzwungen wurde. Das aufgewühlte Romantische sucht bei Beiden eine Erlösung durch das Klassische, Unbedingte.

Die erwähnten Stücke von Bach sind solche, in denen die vorbachische Romantik noch nicht völlig zur Ruhe gekommen ist, in denen man Buxtehude's Einfluß noch verspürt. Die Harmonik der vorbachischen Romantiker schildert Spitta noch an einem andern Beispiele, wo sie, dieser Schilderung nach, sich ihm ganz so darstellte, wie Vielen heute die Harmonik Regers erscheint. Es geschieht dies im weiteren Verlaufe der schon früher angeführten Stellen über Johann Christoph Bach, wo schon die Harmonik als besondere Merkwürdigkeit hervorgehoben wurde. Spitta's Ansicht über harmonische Verhältnisse und ihre Entwicklung ist auch für unseren Zweck so aufschlußreich, daß die Anführung seiner Betrachtungen nicht unterlassen werden soll:

„Die Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Töne galten den Alten als Accidentia — Zufälligkeiten, welche das Wesen der Tonart nicht weiter beeinträchtigten, während sie bei uns den Charakter derselben teils schwankend machen, teils geradezu verändern, und immer die verwandschaftlichen Beziehungen eines Akkordes auf das Wesentlichste beeinflussen. Für die alte Anschauungsweise ist es unter Umständen gleichgiltig, ob gmoll und Edur unmittelbar auf einander folgen, oder Gdur und emoll, für uns sind letztere beiden Tonarten auf das Nächste verwandt, dagegen erstere durch eine Kluft ge-

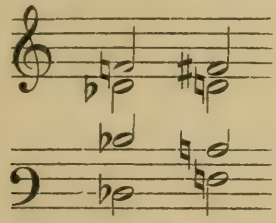
trennt, die nur große Kühnheit überspringt. Bach erhöht und erniedrigt nun häufig nach alter, konstruiert aber Akkordfolgen nach neuer Manier; hierdurch entstehen manchmal Reihen von Dreiklängen, welche geeignet sind, jedes Gefühl für eine Grund-Tonart in unserem Sinne aufzuheben. Die Tonwellen heben sich und sinken ab in wunderbar zitternder Beweglichkeit, sie schimmern und glitzern im seltsamsten Farbenspiele der Harmonien; sie gehorchen auch jedem Hauche und illustrieren oft den Wortausdruck durch modulatorische Wendungen von unerhörter Kühnheit, wie man sie bei Komponisten der folgenden Generationen, selbst bei Sebastian Bach vergeblich sucht". . . . „Ganz erstaunlich ist es, wie man trotzdem nicht das beklemmende Gefühl ziel- und planlosen Umhermodulierens erhält, sondern sich voller Ruhe dem sicheren Führer anvertraut. Der Künstler schaut seine Idee im Ganzen mit solcher Klarheit und gestaltet sie mit solcher Logik, daß man wohl ein träumerisches, duftumflossenes Bild erblickt, aber auch sogleich weiß, es sei eben dieses das vom Schöpfer beabsichtigte."

Für Reger nun können G dur und e moll hinter einander folgen, wenn die Stimmführung so beschaffen ist, daß sich durch Erhöhungen oder Vertiefungen Leittonverhältnisse ergeben, und wenn im ganzen Zusammenhange das Funktionverhältnis der beiden Akkorde, ihre Beziehung auf eine Tonalität klar ist. Für Reger, überhaupt für die moderne Harmonik, gilt eine Verbindung, in der viel Leitton- d. h. Halbton-Schritte enthalten sind, als dominantartig, der Leittonschritt schon gibt das Gefühl des Dominantschrittes[16]). Seinen Schülern gab Reger fol-

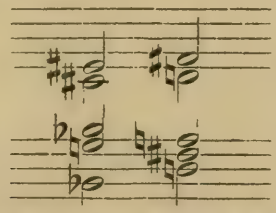
[16]) In einem Briefe vom 15. III. 03 an den Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung", der in Faksimile im 1. Hefte der Zeitschrift „Melos" veröffentlicht ist, gibt Reger hiefür eine

genden Fundamentalsatz: Auf einen Akkord kann man

sehr klare Erläuterung. Es heißt da: „Meine Anschauungen betr. Harmonie, Tonalität sind andere, als gewöhnlich in Büchern zu lesen steht — da ich immer mehr einen schreienden Widerspruch zwischen Theorie und Praxis erkenne! Für mich gibt es „musikalische Rebusse" nicht, d. h. selbst die harmonisch kompliziertesten Stellen bei Wagner, Strauß etc. erschienen mir als total klar und einfach, weil ich mit anderen Begriffen an solche Sachen herantrete! So z. B. suche ich immer vergeblich nach einem Lehrbuch der Modulationslehre, das wirklich auf der Höhe unserer Errungenschaften stände! So absurd es z. B. klingen mag: b moll ist unendlich nahe z. B. mit D dur verwandt: ja, das b moll — D dur z. B.



erscheint mir ebenso „schlußkräftig" als A dur — D dur; und wenn es wirklich Dominantschluß sein soll, ist diese obige Stelle sogar folgendermaßen



dominantisch darzustellen möglich, indem b b cis eis nichts weiter ist als a cis eis g b (also Dominantnonenakkord in D dur mit kleiner None und übermäßiger Quinte (eis) mit Auslassung des a; selbst das g kann man dazu spielen, und es bleibt doch alles ganz einfach!"

jeden irgend beliebigen andern Akkord folgen lassen – wenn der danach folgende dritte Akkord das logische Verhältnis der beiden ersten aufzeigt. Also zwei Akkorde sind frei, – der dritte nicht mehr. Das ist das Geheimnis der Reger'schen „Logik". Die „Kluft, die nur große Kühnheit überspringt", wird bei Reger zumeist durch anschmiegsame Stimmführung so überbrückt, daß statt eines Sprunges ein sanftes Hinübergleiten empfunden wird; und dazu kommt jene fest gefügte Logik der inneren funktionellen Beziehung, die das Bewußtsein der sicheren Führung stets wach erhält. Das „Modulieren" wird so zu einem Ausweiten der Tonalität. Die „Akzidentien" bekommen fast die alte Bedeutung der „Zufälligkeiten" wieder. Aber während sie dort nur eine Färbung der Töne bedeuteten, führen sie hier auch einen Reichtum der funktionellen Beziehungen herbei, der den Alten nicht im Sinne stand. Die zweite Oberdominante direkt auf die Tonika zu beziehen, war man vor Reger ebenso gewöhnt, wie die Unterdominante auf die Oberdominante, auch gelegentlich das Zwischenglied, dort die erste Oberdominante – hier die Tonika, sich nur zu denken. So wie man auch begrifflich „Großvater" auf „Enkel" bezieht, selbst wo man den „Vater" augenblicklich nicht vor Augen hat. Der Unterdominante einer Durtonart die Terz zu erniedrigen, das war die Praxis jedes Organisten bei einer Schlußkadenz auch vor Reger, und war so natürlich, wie wenn man die Terz der Oberdominante in Moll erhöht, um eine Leittonbeziehung zu haben. In jenem Unterdominant-Dreiklange nun aber die kleine Sexte statt der Quinte einzusetzen, jene berühmte „neapolitanische" Sexte, – hatte das nicht schon das 17. Jahrhundert getan? Und wie ängst-

lich war diese Zeit doch mit den „Akzidentien" geworden gegenüber manchen italienischen Madrigal-Komponisten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, wie simpel war ihre Harmonik, bis die norddeutschen Organisten wieder freier und kühner wurden! Wie fremd aber, wie kühn, wie unverständlich dünkt manchem professionellen Beurteiler die Harmonik Regers! Tatsächlich sind es gar keine neuen Mittel, deren sich diese bedient. Liszt und Wagner, ja bereits Berlioz, haben schon gerade so kühne Harmonieschritte unternommen wie Reger. Nur die eigenartige Konsequenz der Anwendung ist es, der strikte Ausbau dieser Mittel zu einem durchgeführten System und das vollkommen selbstverständliche Bewegen in diesem Systeme, was bei Reger so neuartig wirkt. Regers kleines Büchlein „Beispiele zur Modulationslehre" ist ein praktischer Wegweiser in dieses System, und gerade hier sieht man, wie eigentlich so gar nichts Neues gelehrt wird. Nur merken an ihm gar Viele, wie wenig sie sich bisher in den Beziehungen der Tonarten unter einander auskannten, und tatsächlich hat das Büchlein gar trefflich seine Mission erfüllt, „Nebel zu zerstreuen". Es beschränkt sich mit gutem Grunde auf eine ganz bestimmte Art, zwischen den Tonarten zu vermitteln, und vermeidet Chromatik, abgesehen von den stereotypen, gar nicht mehr als eigentlich chromatisch empfundenen Fällen der „neapolitanischen" und der „dorischen" Sexte, vermeidet vor allem Enharmonik, die so leicht das Gefühl für die Logik des Zusammenhanges trübt. Die Anwendung des Akkordes der neapolitanischen Sexte direkt nach oder vor Oberdominante oder Tonika ohne Herstellung der eigentlichen Unterdominante mit Quinte

statt Sexte stellt auch den einzigen Fall der „Ellipse" in dem Büchlein vor, des Überspringens eines Akkordes ohne eine Nachholung. Dieses Springen geht aber hier, wie stets bei Reger, so vor, daß Niemand, der überhaupt gewöhnt ist, Harmonien mitzudenken und nicht nur die stereotypen Ziehharmonika-Akkorde einzig als harmonische Grundlage zu begreifen, das Empfinden eines Sprunges hat. So ist das Büchlein, wenn es auch nur einige wichtige Handgriffe lehrt und bei Leibe keine systematische Aufklärung über Sinn, Wesen wie Art der Modulation gibt, auch sehr geeignet, an Stelle eines umständlichen Harmonie-Lehrbuches schnell in das harmonische Denken einzuführen. Die Feinheiten, die die Musik Regers in den harmonischen Beziehungen offenbart, und den geheimnisvollen Reichtum, den sie daran aufweist, läßt das Büchlein natürlich im besten Falle nur von ferne ahnen. Es ist hier nicht möglich, darauf näher einzugehen; das muß einer gesonderten Darstellung vorbehalten bleiben. Nur so viel sei noch bemerkt: Regers Polyphonie unterscheidet sich von der Wagners und der ihm nachfolgenden dramatischen neueren Komponisten, besonders von der eines Richard Strauß, durch eine geringere Freiheit, indem die Stimmen viel mehr an den Einzelheiten der harmonischen Wendungen teilnehmen. Hierdurch entsteht leicht der Eindruck, als ob bei Reger das Harmonische über das Polyphone überwiegt, trotz seiner Bevorzugung der kontrapunktischen Formen. Tatsächlich verlangen aber diese strengeren kontrapunktischen Formen eine weiter gehende Rücksicht auf das Harmonische, als es für die ungebundenere Polyphonie der modernen Orchesterbeherrscher nötig ist. Dies Verhältnis entspricht dem, welches

Reger auch sonst zu diesen einnimmt: er ist gebundener als sie, schon weil er rein aus dem Materiale der absoluten Musik seinen Aufbau vornimmt, ohne von anderer Seite her Ursachen zu beziehen, die solche Gebundenheit lockern könnten.

Wie innig das ganze harmonische Wesen Regers mit seiner Auffassung von absoluter Musik und der daraus resultierenden polyphonen Denkart verwachsen ist; wie er hierin mit Sebastian Bach immer verwandt ist, und wie dadurch gerade für das Verständnis von dessen Musik früher die selben Schwierigkeiten bestanden haben, die heute so vielfach für das Einleben in die Regers noch vorhanden sind, das kann ein Abschnitt aus dem vortrefflichen Buche des Göttinger Musikgelehrten J. N. Forkel „Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" vom Jahre 1802 zeigen. Man braucht nur den Namen Regers statt demjenigen Bachs einzusetzen und kann glauben, eine eingehende Schilderung der Reger'schen Musik vor sich zu haben, so ähnlich sind, bei ganz anderer Zeit und anderem Stoffe, die inneren Bedingnisse.

„Bei den meisten Komponisten findet man, daß ihre Modulation (oder wenn man lieber will, ihre Harmonie) langsam fortschreitet. Bei sehr stark besetzten Musiken an großen Plätzen, wie z. B. in Kirchen, wo der große Ton nur langsam verhallen kann, zeugt diese Einrichtung unstreitig von der Klugheit eines Komponisten, der seinem Werke gern die möglichst vorteilhafte Aufnahme verschaffen will. Aber bei der Instrumental- oder Kammermusik ist jene langsame Fortschreitung wohl kein Beweis von Klugheit, sondern weit öfter ein Zeichen, daß es dem Komponisten an gehörigem Reichtum der Gedanken gefehlt hat. Bach hat dieses alles gar wohl unterschieden. Seine sonst von Gedanken überströmende Phantasie wußte er in seinen großen Singwerken recht gut zurück zu halten;

in seinen Instrumentalwerken war aber diese Zurückhaltung nicht nötig. Da er noch überdem nie für den großen Haufen arbeitete, sondern stets sein Kunst-Ideal, ohne alle Rücksicht auf Beifall oder etwas ihm Ähnliches, verfolgte, so hatte er gar keinen Grund, warum er weniger hätte geben sollen, als er hatte und geben konnte. Auch hat er dies nie getan. Daher ist in der Modulation seiner Instrumentalstücke jede Fortschreitung ein neuer Gedanke, ein beständig fortgehendes Leben und Weben im inneren Kreise der gewählten und nächst verwandten Tonarten. Er behält von der Harmonie, welche er hat, das Meiste bei, mischt aber bei jeder Fortschreitung etwas Verwandtes hinzu, und geht auf diese Weise bis an's Ende eines Stückes so sachte, so weich und allmählich vorwärts, daß kein Sprung oder harter Übergang zu fühlen, und doch kein Takt (ich möchte wohl sagen, kein Glied eines Taktes) dem andern ähnlich ist. Jeder Übergang mußte bei ihm mit dem vorhergehenden Gedanken in Beziehung stehen, und eine notwendige Folge desselben zu sein scheinen. Jene plötzlichen Ausfälle, womit manche Komponisten ihre Zuhörer frappieren wollen, kannte er nicht, oder verschmähte sie vielmehr. Selbst in seiner Chromatik sind die Fortschreitungen so sanft und weich, daß man ihre oft sehr weiten Entfernungen kaum gewahr wird; man glaubt, er habe sich nicht einen Schritt von seiner diatonischen Leiter entfernt. So wußte er alles aus dem ganzen Gebiete des Tonreichs zu vereinigen, was nur irgend mit einander in Beziehung gesetzt werden konnte." — — „Durch die Art, wie Joh. Seb. Bach die Harmonie und Modulation behandelte, mußte nun notwendig auch seine Melodie eine eigene Gestalt annehmen. Bei der Vereinigung mehrerer zugleich mit einander fortlaufenden Melodien, welche sämmtlich singbar sein sollen, kann keine einzeln so hervorstechend sein, daß sie die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich allein ziehen könnte. Dieses Hervorstechende müssen sie hier gleichsam mit einander teilen, so daß bald die eine, bald die andere vorzüglich glänzen kann, deren Glanz aber dennoch von den neben ihnen

herlaufenden, ebenfalls singenden Stimmen vermindert zu werden scheint, weil die Aufmerksamkeit des Zuhörers dadurch geteilt wird. Ich sage, vermindert zu werden scheint: denn im Grunde wird er nicht vermindert, sondern vielmehr erhöht, wenn der Zuhörer Übung genug hat, das Ganze auf ein Mal übersehen und fassen zu können. – Außerdem nötigt eine solche Vereinigung mehrerer Stimmen den Komponisten zu gewissen Wendungen in den einzelnen Melodien, zu welchen das homophonische Verfahren in der Komposition nicht nötigen kann. Eine einzelne Stimme braucht sich nirgens durchzudrängen; mehrere aber müssen sich in ihrer Vereinigung bisweilen gar künstlich und fein drehen, biegen und schmiegen. Diese Notwendigkeit des Durchdrängens veranlaßt daher ungewöhnliche, fremdartige, ganz neue, noch nie gehörte Wendungen in den Melodien, so wie sie wohl wenigstens eine von den Ursachen ist, warum überhaupt Bachs Melodien mit den Melodien anderer Komponisten so wenig Ähnlichkeit haben und sich so auffallend von allen unterscheiden. Wenn diese Fremdartigkeit nicht in's Unnatürliche oder in Schwulst ausartet, sondern mit fließender, wahrer Singbarkeit verbunden bleibt, so ist sie für denjenigen, der sie hervorzubringen weiß, ein Verdienst mehr, und eigentlich das, was man Originalität nennt, die den einzigen Nachteil hat, daß sie nicht für's große Publikum, sondern nur für sehr gebildete Kenner brauchbar ist. – Nicht alle Bachischen Melodien sind indessen von dieser Art. Obgleich überall die selbe Originalität der Gedanken herrscht, so sind doch die Melodien seiner so genannten freien Kompositionen so offen, klar und deutlich, daß sie zwar anders klingen als die Melodien anderer Komponisten, aber dennoch auch von den ungeübtesten Zuhörern verstanden und ihres innewohnenden Geistes sogar gefühlt werden können." – – „So wie seine Melodie im Ganzen ein solches Gepräge von Originalität hat, so haben es auch seine so genannten Passagen im Einzelnen; sie sind neu, so ungewöhnlich und dabei so glänzend und überraschend, wie man sie bei keinem andern Komponisten antrifft." – – „Es kommt hierbei

wiederum auf den Reichtum der Gedanken an. Da alle Passagen nichts als zergliederte Akkorde sind, so müssen sie notwendig desto reicher und fremdartiger an Inhalt werden, je reicher und fremdartiger die ihnen zum Grunde liegenden Akkorde sind."

*

In der Weidener Zeit also war die Orgel für Reger das Instrument, das seinen innersten Wallungen am stärksten zum Ausgleiche dienen konnte. In dieser Zeit gewann sie auch stylistisch eine solche Herrschaft über das gesammte Schaffen Regers, daß selbst seine Arbeiten für andere Instrumente davon beeinflußt wurden, und daß dieser Einfluß seine Komponisten-Persönlichkeit deutlich erkennbar von allen andern Tonsetzern der selben Zeit zu unterscheiden anfing. Diese Vorherrschaft eines orgelmäßigen Styles wurde sehr bald das, was Anhänger und Feinde für Reger schuf. Die Einen betrachteten sie als Erlösung von den Einflüssen der Effekte des „modernen Orchesters", deren sie aus innersten Gründen überdrüssig geworden waren; die Andern sahen darin eine Schwerfälligkeit und Schulmeisterei, die noch schlimmer war als das „Brahminentum". Es fingen auch schon jene Stimmen an sich zu melden, die in Reger den „Mathematiker" sehen wollten, der ohne innere Empfindung Noten auf Noten setzt, Kontrapunkte zu Kontrapunkten fügt, Gehirn-Musik schreibt. Wenn man Unvollkommenheiten feststellen will, so kann man sich in Wirklichkeit wohl besser an die halten, die der jugendliche, für Reger damals begeisterte Karl Straube im mehrfach erwähnten Aufsatz herausstellt. Er kommt von der Besprechung der vielen höchst wertvollen Klavierstücke, die

Der Meister in der Sommerfrische, 1913

Reger damals neben den Orgelkompositionen und den Liedern verfaßte, und die alle „musikalischer Ausdruck seelischer Probleme" sind, auf die Werke für Kammermusik zu sprechen, denen Reger in dieser Zeit sich wieder zuzuwenden anfing. Nach jener Violoncell-Sonate entstanden in Weiden noch eine dritte Sonate für Violine und Klavier, (Werk 41), zwei Sonaten für Klarinette und Klavier (Werk 49) und zwei Streichquartette (Werk 54 — deren eines Arthur Seidl gewidmet). Straube schreibt, zunächst noch auf die Klavierstücke Bezug nehmend: „Leidenschaftliche Klage, sehnendste Todesfurcht, — ausgelassenster Humor, bejahendste Lebensfreude: diese Extreme bilden wechselweise den Inhalt der Reger'schen Instrumentalmusik. Temperierte Stimmungen sind ihm unbekannt! Aus diesem Mangel einer ausgleichenden Mittellinie in seiner Empfindungsart entstehen Schwierigkeiten für den Komponisten bei seinem Schaffen auf dem Gebiete der Kammermusik." „Es sind die Eckſätze, die so genannten Allegri", welche den „wunden Punkt seiner Kammersonaten bilden". „Regers Natur erscheint in ihrem augenblicklichen Bestande, bei ihren jetzigen Ausdrucksformen allzu spontan, als daß sie uns in Ruhe die breite Linie eines solchen Aufbaues geben könnte. In seinen Sonaten stehen wir mit dem ersten Tone mitten im Konflikt; dieser wird zwar von allen Seiten beleuchtet, betrachtet, aber zu einer Lösung des Problemes kommt es nicht. Daher jener unbefriedigende Eindruck, welche diese ersten und letzten Sätze beim Hören zurücklassen. Rein musikalisch angesehen, besitzen allerdings auch diese Teile des Bewundernswerten genug. Regers Klaviersatz erscheint fast wie eine Übertragung des Bach'schen Orchesterstyles, mit

seinem reichen Gewebe melodischer Linien, auf das Pianoforte." „Diese vielstimmige Lebendigkeit gibt seiner Harmonik jenes Flimmern und Leuchten, aber auch jenes Verschleierte in den zartesten Tonübergängen, wie Ähnliches unter den Modernen nur noch bei Richard Strauß zu finden ist." Vom letzten Satze der ersten Klarinetten-Sonate, einem Prestissimo assai, sagt Straube: „Es ist musikalischer Impressionismus in dieser Kunst!" Und an jenen Vorwurf des mathematischen Musizierens klingt dann allerdings der an, den Straube bei diesem Satz erheben zu müssen glaubt: „Die Neigung, durch die Lösung technisch-schwieriger Probleme der musikalischen Kunst glänzen zu wollen, hat den Griffel des Komponisten beim Schaffen geführt. Dieses Prestissimo assai interessiert, blendende Klanggebilde frappieren durch die geistvolle Art ihrer Kombination; aber dennoch – diese Töne lassen kalt. Wenn Seele der Inhalt der Musik sein soll, solchen Inhalt bietet dieser Satz nicht. ‚Seele' finden wir dagegen in den ‚Adagii' und ‚Larghetti' der Sonaten. Das Hoffen und Verlangen, das Sehnen und Schmachten eines in sich zerrissenen, Frieden verlangenden Gemütes tönt in den bangen Klagen dieser Melodien wieder. Reger ist der geborene Adagio-Komponist[17]). Die langsamen Sätze seiner Choral-

[17]) Hieraus wäre vielleicht noch eine gemeinsame Eigenschaft mit Bruckner abzuleiten, hierbei aber auch gerade der Unterschied der beiden Naturen in ihren tiefsten Äußerungen am bündigsten aufzuzeigen. Es ist übrigens bemerkenswert, daß Regers eigentliche Adagio-Sätze sich nicht in seinen Orchesterwerken, sondern in seiner Kammermusik finden, – gerade wie es auch bei Beethoven der Fall ist. Bruckner ist dem gegenüber der Meister des eigentlichen Orchester-Adagio's.

phantasien mit der weichen Linie seiner Melismen, das inbrünstige Largo con gran espressione der Violinsonate sind klarer Beweis dafür; und was sind die beiden Romanzen für Solovioline und Orchester (Werk 50) denn Anderes als Gebilde dieser Art? – wahrlich, man muß schon zu den Schöpfungen der Größten greifen, um ähnlich verinnerlichte Gesänge keuscher Leidenschaft wiederfinden zu können."

Die erwähnten beiden Romanzen für Solovioline und Orchester bringen zum ersten Male, wenn man von der „Hymne an den Gesang" für Männerchor und großes Orchester (Werk 21) absieht, die vielleicht noch der letzten Wiesbadener Zeit angehört, wenn man ferner ungedruckte Arbeiten aus frühester Jugendzeit außer Betracht läßt, Reger in Beziehung zum Orchester. Es ist auch hier die „Orgelmäßige" Behandlung, die besonders auffällt, und die ihm offenbar die einzige Möglichkeit bot, allmählich sich dem Orchester zu nähern, da seiner Natur es nicht gegeben war, die „effektvolle" Behandlung dieses Tonkörpers, wie sie damals schon keinem einigermaßen begabten Konservatoristen bei einiger Anleitung schwer fiel, einfach zu übernehmen. Reger stand auch hier unter einem geheimnisvollen Zwange, die Probleme von der Seite anzufassen, wo sie am schwierigsten sind, die Steine für sein Werk aus tiefen, halb verschütteten Schächten herauf zu holen. So konnte er auch den Ecksätzen seiner Sonaten nicht einfach jenen effektvollen Aufbau geben, der sogleich überzeugend die innere Idee dargelegt hätte. Der weitere Verlauf der Kammermusik-Komposition Regers, wie auch der für Orchester, hat dann gezeigt, daß ein tiefer Sinn jenen Schwierigkeiten zu Grunde

lag. Ein Kammermusikwerk kann kein Drama sein – weder ein äußeres, noch ein inneres; es ist in erster Linie ein Stück Musik, geformt nach den inneren Gesetzen des Kontrastes von mehreren Stücken musikalischen Verlaufes. Der Gegensatz zwischen „Ecksätzen", die „epischer" Natur, und Mittelsätzen, die „lyrischer" Art sind, vermehrt und verfeinert im Laufe des 18. Jahrhunderts die Kontrastwirkungen zwischen den ganzen Sätzen, von denen die Ecksätze in sich noch ganz besondere Möglichkeiten der Kontrastierung erhalten, ja im so genannnten „Durchführungsteile" geradezu dramatische Spannungen erzielen können. Reger aber, gebannt durch die Art der Orgel, die einer derartigen, aus dem Gebiete des musikalisch-seelischen Auslebens in das der von außen her disponierenden Darstellung hinüber greifenden Lockerung des Styles nicht günstig ist, mußte versuchen, die neuere Form der Sonate der älteren, die sie noch nicht kennt, wieder anzunähern, eine „Synthese der zwei Kulturen der Musik" (vgl. Halm) vorzunehmen. Dies verlangte auch seine lyrische Natur, die darin der Bachs viel näher steht als derjenigen Beethovens. Wenn ein Kampf von Reger zur Darstellung kommt, so stets einer mit sich selbst. Solch' ein Kampf bringt nie eine „Lösung des Problems". Es fehlt der Gegenspieler, und es fehlt die Möglichkeit einer Entscheidung. Nur der Wille, sich über sich selbst zu erheben, kann hier den Aufbau zur Bekrönung führen. Über sich selbst erheben konnte sich Reger, wie Beethoven, durch einen vom behaglichen Scherz zu gigantischer Ironie durch alle Grade ihm zu Gebote stehenden Humor. Regers Humor aber ruht, selbst wo er baroch und übermütig ist, auf dem Grunde einer

schmerzvoll ergriffenen Stimmung. Seine Werke sind, wo sie nicht religiöse Hingabe an Ewiges bedeuten, vielfach Auseinandersetzungen mit der Welt, die aber zugleich Auseinandersetzungen mit sich sind, mit seiner eigenen Stellung zu dieser Welt, mit dem, was diese Welt in ihm bildet. Ein Mensch, der an sich immer einsam ist und die Einsamkeit am schmerzlichsten fühlt, wo er von Menschenliebe am stärksten ergriffen wird, sucht immer von Neuem der Umwelt gegenüber einen Standpunkt zu gewinnen, seinen Standpunkt sich zu klären. Es drängt ihn nach Aussprache: „Ihm gab ein Gott, zu sagen, was er leide." Er hat die Möglichkeit durch seine Kunst, und die Möglichkeit ist ihm Notwendigkeit. Er ringt sich mit ihrer Hilfe durch alle Stimmungen, durch die schmerzvollen, die aufbegehrenden, die spottenden und die resignierten, hindurch zu einer Höhe des Daseins und Fühlens, wo alle diese Gegensätze ausgeglichen sind, wo das Kleine und Feindselige keine Macht mehr über ihn hat. Er erringt sich ein höheres Leben und teilt der Menschheit dieses höhere Leben mit. Er kann dies, da er in seiner Kunst die Mittel dazu sich in langer, ernster Arbeit und vielen Kämpfen geschaffen hat. Das kann als Sinn aus Regers Lebenswerke, wie es besonders in seiner Kammermusik Ausdruck findet, herausgelesen werden, einerlei, ob er bewußt dies so gestaltete und erreichte, oder nicht. Das ist im Einzelnen auch Sinn und Inhalt der großen Kammermusikwerke aus seiner späteren Zeit; und auf dem selben Wege liegen schon die Kammermusikwerke, die in Weiden entstanden sind.

Um dies alles zur vollen Reife zu bringen, dazu bedurfte es noch der gewaltigen zweiten Aufwühlung von Regers

innersten Kräften und ihre Erstarkung an den Kämpfen, die die erste Münchener Zeit ihm brachte. Die Übersiedlung dorthin hatte eine engere Berührung mit den musikalischen Bewegungen der Zeit zur Folge. Eine „Bekehrung" zur „neudeutschen" Richtung, wie sie der ursprünglich auch an Brahms sich anschließende Richard Strauß früher durch Alexander Ritter erfahren hatte, war bei Reger allerdings nicht mehr möglich. Reger mochte geglaubt und gewünscht haben, nun in einer Linie mit den andern Komponisten, die dem „fortschreitenden Leben" dienen wollten, einen guten Kampf kämpfen zu können und ihnen mit seinen neuen Kräften ein erwünschter Beistand werden zu dürfen.[18]) Aber, wenn er auch gar Manchen dort fand, der ihm zur Seite trat, mehr und mehr mußte er das Gefühl bekommen, daß er, im Münchener Musikleben seiner Bedeutung gemäß einen Mittelpunkt oder auch nur ein als wesentlich betrachtetes Glied zu bilden, nicht hoffen durfte. Er fand sich zeitweise einer „musikalischen Klique" gegenüber gestellt, die, mit ihren eignen Bestrebungen vollauf beschäftigt, durchaus nicht gewillt schien, ihn ganz anzuerkennen, die auch gar nicht im Stande war, ihn ganz zu verstehen. Die „Münchener Schule" hatte bereits angefangen, in Deutschland einen erheblichen Einfluß zu gewinnen; sie hatte in München so zu sagen alles belegt und in der Hand. Seit Rheinberger tot war, war das alte musikalische München begraben, und dem wird Reger wohl keine Thräne nachgeweint haben. Aber das neue München war jedenfalls

[18]) Vgl. hierzu den hier mit abgedruckten Brief an Arthur Seidl, vom 16. April 1901.

Brahms-feindlich, war „neudeutsch", hatte keine Lust nach Fugen und Sonaten Reger'scher Art, weder nach „absoluter Musik" noch nach Kontrapunkt. Und doch fanden sich Freunde, und dennoch kam Reger langsam in die Höhe. Mit dem Höherkommen stiegen dann naturgemäß auch wiederum die Feindseligkeiten. Indessen, schon hatte Reger den Kampf bereits weit hinaus getragen in's übrige Deutschland. Als Klavierspieler war er seinen Werken der beste Vorkämpfer; als solcher, vor allem als Liederbegleiter, fand er bald Anerkennung, ja Bewunderung. Seine Orgelkompositionen hatten durch Straube's Tätigkeit, dem sich nun auch andere Orgelspieler anschlossen, an vielen Orten schon für Reger einen guten Boden gefunden, hatten mindestens ein großes Aufsehen erregt und ihn in den Mittelpunkt der musikalischen Zeit-Erörterungen gerückt. Man verwunderte sich, wehrte sich, begeisterte sich. Man fühlte sich aber auch bedroht, und der Haß und die Erbitterung, mit der Reger besonders an den Stätten verfolgt wurde, die im Besitze der eigentlichen „modernen" Kultur und Musik zu sein vermeinten, fing an sich auszubreiten.

Reger fühlte nun doch, daß er allmählich Boden unter die Füße bekam. Er stellte sich ganz auf sich selbst und gründete sich einen eignen Hausstand, indem er Elsa von Bagensky heimführte. Das wird, da sie evangelisch war, nicht ohne harte Reibung mit seiner, — da er ein armer Musikant war, nicht ohne Widerstand ihrer Familie geschehen sein. Die Mutter von Frau Reger allerdings teilte bis zu ihrem Tode das Haus mit den Vermählten. Die nun dort ein- und ausgingen, vorab Regers Schüler, entsinnen sich mit hoher Achtung dieser klugen und gütigen

Frau. Durch den Entschluß, zu heiraten, als die Sicherheit seiner Existenz äußerlich noch keineswegs fest begründet war, unterscheidet sich Reger wiederum von Brahms und dessen Resignation; auch von solchen Künstlern, die die Ehe als Fessel ansehen. Er hielt, wie die älteren deutschen Meister bis Bach, dafür, daß ein guter Künstler auch ein guter Bürger sein könne. Für ihn wurde die Ehe sein Glück und sein Halt. Denn schon prophezeite man wieder, lange könne seine Art zu arbeiten und zu leben nicht gehen, ohne daß seine Gesundheit ernstlich Schaden leiden, er daran zerbrechen müsse. Die Verzweiflung, die ihn in Weiden oft zu erfassen drohte – hatte doch Karl Straube auf einem Besuche dort selbst gesehen, daß die Verhältnisse für Reger nicht lange mehr ertragbar sein konnten – wird auch in München noch öfter ihr Haupt gegen ihn erhoben haben. In Weiden hatte sie das Höllenbild der „Symphonischen Phantasie" für Orgel (Werk 57), die angeblich durch Dante angeregt war, hervorgerufen; in München, nach dem noch etwas chaotischem Quintett (Werk 64), erscheint sie zur grübelnden Resignation, zur schmerzlichen Klage in unendlichen Spiegelungen abgewandelt in den großen „Variationen über ein Originalthema" (Werk 73). Mit diesem Werke beschloß er die Reihe der großen Orgelkompositionen, denen er noch kurz zuvor die bedeutungsvollen „Monologe" (Werk 63) und die bekannten 52 Choral-Vorspiele (Werk 67), sowie andere Kompositionen kleineren Umfanges zugefügt hatte, vorläufig und für längere Zeit. Es bildet einen Gipfel und einen Ausklang in Regers Schaffen für Orgel, indem er hier das subjektive Element in einer bisher ungewohnten Art und ungekannten

Stärke auf dieses Instrument übertrug, und indem er sich so weit von den kirchlich-religiösen Bindungen in Form und Stoff entfernte, daß ein letzter Schritt getan war, – der nächste schon mußte aus dem Bereiche der Orgel hinaus führen. Ebenso bilden diese Variationen aber auch einen Anfang: hier wendet Reger nämlich zum ersten Mal im großen Style die freie Art der Variationen an, die für sein Schaffen in der Folge von so großer Bedeutung geworden sind. Statt strenger Variationen gibt er hier schon freie Phantasien, denen das Thema nur einen im ganz Großen überschaubaren Zusammenhalt giebt. Er sprengt die Fesseln, die ihm in seinen Choralphantasien, die ja auch die Form von Variationen hatten, noch die Choralmelodie anlegte. Er begibt sich auf das Gebiet freiester, subjektiver Gestaltung. Er kann dies tun, denn in den strengen Arbeiten hat er sich vorher das unverbrüchliche Gesetz für seinen Styl geschaffen, hat er die Einheit seiner musikalischen Persönlichkeit, die nun die äußeren Verknüpfungen ersetzen konnte, sich erarbeitet.

Unmittelbar vor diesem Orgelwerk aber hatte er auch auf dem Gebiete der Kammermusik mit der Sonate für Violine und Klavier (Werk 72) einen gewaltigen, befreienden Wurf getan, und man kann glauben, daß er dies Werk unter Thränen geschaffen hat. Es muß auf einem Gipfelpunkte der Verzweiflung entstanden sein, in einem Momente konzipiert, da er sich in jeder Beziehung am Ende fühlte und nur noch ein Letztes der Welt vor die Füße werfen wollte: seinen tobenden Schmerz und seine abgründliche Verachtung. Indem er dieses Werk aber gestaltete, brachte es ihm zugleich erlösende Befreiung. Er

fühlte, wie neue Bahnen sich ihm auftaten; er sah ein Gebilde entstanden so voller Kraft und Größe, voller Form und Bedeutung, daß sein Wesen dadurch mit tausend Fäden sich der Welt wieder anknüpfte. Und dies Werk gerade hat ihm den äußeren Sieg verschafft; mit ihm hat er im öffentlichen musikalischen Leben Deutschlands die Stellung errungen, die er bei dem stilleren Kreise der Organisten längst inne hatte: daß er unbedingt beachtet werden mußte. Wenn diese Beachtung zunächst auch in den Zeitungen sich meist darin kund gab, daß maßlos kritisiert und abgeurteilt wurde, so war der Boden doch endlich aufgelockert, und Reger schuf fortan für die volle Öffentlichkeit. Die Bresche war gelegt, die Eroberung des musikalischen Publikums nahm ihren Anfang.

So war es also doch noch der Humor Regers, der den Sieg herbeigeführt hatte. Aber welch' ein Humor! Grimmiger und ironischer hat sich „Publikum und Presse" wohl noch nie angepackt gefühlt. Daß im ganzen ersten Satz, der aus C dur geht, kaum ein C dur-Akkord vorkommt, ist an sich nichts ganz Ungewöhnliches; schon Robert Schumann hat dergleichen unternommen. Auch die ebenfalls nur dem Leser der Noten, nicht dem Hörer der Musik erkennbare Sottise, daß die Hauptthemen aus Noten bestehen, deren Benennung die Worte „Schafe" (es-h-a-f-e) und „Affe" (a-f-f-e) ergeben, kann die Aufregung nicht erklären, die diese Sonate seit ihrer ersten Aufführung auf dem Frankfurter Tonkünstlerfest immer wieder verursachte. Es ist die geradezu stupende Gewalt der Tonsprache, die entweder Bewunderung, Grauen oder Gegenwehr hervorrufen mußte. Diese Sprache wirkte im Einzelnen auf die Meisten

zunächst zweifellos „unverständlich", da sich immer nur Wenige daran gewöhnen, wenn es sich nicht um vertraute Klänge handelt, einfach aufzunehmen, zu ordnen und auf sich wirken zu lassen.[19]) Man sucht eben leicht noch nach einem anderen, besonderen Kriterium des „Verstehens", ehe man sich von einem Eindrucke befriedigt gibt. Damals war man noch außermusikalische Stützen gewöhnt — oder doch musikalische der Gewohnheit. Wenn man nun erfuhr, daß die Themen hier aus Schimpfwörtern bestünden, so mußte man indigniert sein und sich verspottet fühlen. Weil aber gern Jedermann allgemeine, öffentlich ausgesprochene, mit Wirkung vorgebrachte Anklagen nicht auf sich, sondern auf Andere bezieht, so entsteht durch eine Art Schadenfreude doch wiederum eine gewisse Zustimmung. Auch, daß Jemand etwas wagt, was durchaus ungewöhnlich ist und bisher den guten Sitten widersprach, zumal wenn er's in einer Form tut, die durch eine Feinheit des Anbringens den äußeren Begriff des Anständigen zu wahren versteht und so in gewissem Sinn an ältere Architekten-Scherze erinnert, verursacht schließlich Befriedigung, die höher zu bewerten ist als bloße Sensation. Beispiele, daß Komponisten in einem Kunstwerke sich mit ihren Kritikern und „Widersachern"

[19]) Wenn Viele sich das Verständnis dadurch erschwert sahen, daß das Klavier keine „Begleitung", die Violine keine „Prinzipal-Stimme" auszuführen hat, sondern die Führung eher noch beim Klavier als bei der Violine liegt, so ist darauf hinzuweisen, daß auch die Sonaten von Mozart und Beethoven mit gleicher Besetzung ursprünglich immer als „Klaviersonaten mit Begleitung der Violine" bezeichnet worden sind. Freilich haben oft genug Violinspieler in der Ausführung das Verhältnis umzukehren versucht, — Brahms und Reger aber haben es wiederhergestellt.

auseinandersetzen, kennt man ja noch mehrere. Bachs „Phoebus und Pan", die „Meistersinger" von Richard Wagner, auch das „Heldenleben" von Richard Strauß und das in die selbe Kerbe hauende „Gloria, ein Sturm- und Sonnenlied" von Jean Louis Nicodé, um nur die bekanntesten Fälle zu nennen, haben die Sympathien meist den Gegnern entzogen und den schaffenden Künstlern zugeführt. Hier bei Reger war es allerdings, als strecke er dem ganzen Publikum, den Guten wie den Bösen, die Zunge heraus, und zwar nicht nur Mittels seiner „Motto's", sondern auch durch die Musik selbst. Aber es war wiederum doch deutlich genug, daß Reger inmitten dieser Fratze und des spottenden Hohnes sagte: „Kinder, ich liebe euch ja doch so sehr, seht ihr denn meinen Schmerz nicht? Laßt ihr euch wirklich täuschen durch diese Grimassen? Blickt doch in mein Herz! Laßt euch von mir führen, ich weise euch erhabenere Gefühle, als ihr bis jetzt gefühlt habt; ich gebe euch Kraft und Seligkeit gleichermaßen! Ich rette mich zu Gott, aber auch zu euch, die ich nicht missen kann, und die ihr mir Schmerz bereitet. Nur auf euren gewöhnlichen Pfaden kann ich nicht mit euch wandeln. Meine Sehnsucht nach euch muß ich verbergen, sonst macht sie mich zu weich, das Leben zu ertragen!" So griff er Vielen doch an's Herz, — und Manchem wurde er eine Offenbarung.

Spielen konnte das Werk, was die Klavierstimme anlangt, zuerst freilich nur der Schöpfer selbst. Und da kam er nun in Person überall hin, wo man begierig war, die neue seltsame Musik kennen zu lernen. Der Kreis fing sich an zu bilden, der sich mit dem Bekanntwerden von Regers weiterer Kammermusik dann allmählich über ganz Deutsch-

land erstreckte und Zugehörige in fast jeder Stadt fand, wo überhaupt eine höhere Musikpflege vorhanden war. Nach den Konzerten traf man sich am Biertische. Hier setzte Reger die Groteske noch ein wenig fort, und hier fand er zugleich Gelegenheit, sein sprudelndes Temperament in Bewegung zu erhalten. Hier fand er auf seine Art Zugang zu Welt und Menschen. Seine inneren Geheimnisse gab er dabei nicht preis, seine Wunden und seine Seligkeiten, seine Tiefe und seine Sehnsucht konnte er nicht ausbreiten vor Jedermann. Aber seine Heiterkeit, seine Urwüchsigkeit, seine Lebenskraft, seine Freude an direktem Leben, seine Feindschaft gegen Heuchelei und Kastengeist, gegen Prüderie und Verheimlichung, gegen Dekadenz, Ziererei, Wichtigtuerei, Phrasengeklingel, sauertöpfische Verstocktheit, verlogene Sitten, vererbte Ängstlichkeiten, gesellschaftliche Lügen, – das kam hier alles ungeschminkt zum Vorschein. Es war mehr als Maske oder als ein „Panzer, die hilflose Weichheit des innersten Wesens zu decken", mehr auch als ein „Verstecken"; es war ihm innerstes Bedürfnis, mit den Menschen wenigstens auf irgend eine Weise zu verkehren und so körperliche und geistige Ruhepausen zu haben in der unaufhörlich ihn quälenden inneren Unrast, die ihn unerbittlich zum Schaffen und Arbeiten trieb. Er verbarg sich denn auch hier nicht, er gab sich auch hier ganz. Er beherrschte die Gesellschaft durch die Art, wie er erzählte, wie er sich gab, wie er seine helle, durchdringende, von der bayrischen Farbe der Vokale charakteristisch beeinflußte Stimme in den Raum schleuderte und Jeden, auch den entfernteste Sitzenden, zum Zuhören zwang; und er entwickelte dabei ein Mienenspiel, dessen Wirkung sich Niemand entziehen konnte, vom behaglichsten

Schmunzeln bis zum spitzbübischesten Lächeln und triumphierendsten Lachen. Gesellschaftliche Steifheit mit möglichster Geschwindigkeit zu zerstören, selbst auf die Gefahr hin, als ein Rüpel zu gelten, war sein erstes Geschäft, wo er auch hinkam. Späterhin, als er selbst auch äußerlich, durch Titel[20]), vertrauten Umgang mit hoch Gestellten und innerlich, da er keinen Widerstand und keine Verachtung von dieser Seite mehr fühlte, mit der „Gesellschaft" mehr zusammenhing, hat er wohl auch ihre Sitten mehr respektiert, aber auf eine Art, die ihn niemals von ihnen abhängig machte. Sein Freimut hat sich stets bewährt, gegen Fürsten und gegen Bettler, er kannte niemals einen Unterschied als den des Herzens; ja, es war manchmal, als ob er allzu unbekümmert die Unterschiede auch der feineren allgemein menschlichen Grenzen und des innerlichen Abstandes verwische, kurz als ob er es an Menschenkenntnis fehlen lasse. Jedenfalls kannte er Vorurteile nicht, wie sie die „Gebildeten" so oft als großen Ballast mit sich herumschleppen, — weder nach unten, noch nach oben.

Mehr und mehr fand er nun auch Freunde, Menschen, denen er sich rückhaltloser hingab als anderen. Bewunderer konnte er nicht recht vertragen, und bloße Bewunderung konnte auch Niemand behalten, der in seine Nähe kam. Reger fand, was er brauchte und suchte, je länger je mehr: Liebe. Der Mann, von dem gesagt wurde, er sei ein reiner Mathematiker, ein Jongleur mit Tönen, ein Gehirnmusiker und Verstandesmensch, von dem irgend wo zu lesen steht,

[20]) Er sagte dann wohl im Scherz: „Titel sind dazu da, damit sich die Andern darüber ärgern."

man verliere, was man an größeren Eindrücken aus seiner Musik empfange, wenn man dem Menschen Reger begegne, wodurch einem alle etwa vorhandenen Illusionen geraubt würden, – dieser Mann hat im Verlaufe seines Lebens überall, wo er für seine Musik Verständnis fand, für seine persönliche Wesensart über die Bewunderung hinaus in so reichem Maße Liebe erweckt, und zwar die ganz einfache, schlichte Liebe von Freund zu Freund, von Schüler zu Lehrer, von Mensch zu Mensch, daß nur seine Güte an Reichtum dagegen aufkommen konnte. Wenn er trotzdem seine Straße bis an's Ende im tiefsten Sinn als Einsamer gezogen ist, als einer, der seine innerste Sendung ganz allein erfüllen mußte, ohne daß ihm dabei Jemand helfen oder raten konnte, so zeigt das, wie hoch er diese Sendung auffaßte und wie sie beschaffen war. Sie forderte das Opfer des ganzen Daseins.

So war auch seine Menschenliebe nicht eigentlich dem Einzelnen als Individuum zugewandt; Alle waren ihm Teile dessen, was er suchte, Teile der Menschheit. So konnte es scheinen, als teile er seine Freundschaft manchmal wahllos aus, ja als sei er Freund aller Derer, die ihm nützten. Und so konnten denn auch, da er berühmt und einflußreich zu werden schien oder schon geworden war, allerlei Leute sich an ihn herandrängen und seine Güte in Anspruch nehmen, die dessen nicht wert schienen. Aber eins war unverkennbar: Er hatte eine Dankbarkeit für jeden noch so kleinen Dienst, die kein Abwägen kannte, die er an denen, die in seinen schwersten Anfängen zu ihm standen, gerade so bewährte, wie an denen, die in den Zeiten seines äußeren Glanzes ihm noch so kleine Zeichen der Anhänglichkeit gaben. Auch

glaube Niemand, daß, so sehr ihm seine Erfolge bewußt waren, sein späteres Leben für ihn ohne Enttäuschungen verlief! Sie bedrohten seine Existenz zwar dann nicht mehr, aber er fühlte sie mit gleichem Schmerze wie die früheren. Nie hat er sich dem gewöhnlichen Niveau des Lebens innerlich angeglichen, und so konnte niemals sein Leiden an diesem Leben sich verringern. Nur wurde er erkennender, demütiger, wissender. Kein Mensch ist ihm je näher gekommen als bis zu der Grenze, wo das Reich dieser schmerzlichen Erkenntnis begann. Seine menschliche und künstlerische Größe beruhte auf einer Basis, und er bewährte und erlitt beides bis zum Tode. Einer von denen, die ihm am allernächsten gestanden haben, und vielleicht der Einzige, dem dies durch die ganze künstlerische Entwicklung von den Anfängen bis zum Schlusse beschieden war, der Selbe, der ihm zuerst die Wege ebnen half und der schließlich der Letzte gewesen ist, der Reger lebend gesehen hat, Karl Straube, urteilt von ihm rückblickend: „Reger war, vielleicht in Folge seiner Unbeholfenheit im sprachlichen Ausdruck, im Grunde ein ganz verschlossener Mensch. Er ist ein Spätromantiker, völlig unbeherrscht unter dem Einflusse des Unbewußten stehend. – Also ich weiß tatsächlich nicht viel. Aber ich glaube, die Andern wissen ebenso wenig.“. . . . So sagte auch Wilibald Nagel in einer Gedächtnisrede kurz nach Regers Tod: „Um so weniger können wir heute schon den letzten Schleier von Regers Eigenart heben, als in das innerste Leben dieses merkwürdigen Menschen nur Wenige und auch diese nicht allzu tief und erschöpfend geblickt haben.“ Philipp Wolfrum aber, dem er in den letzten Jahren besonders nahe gestanden hatte, und der sein Naturell

General-Musikdirektor Hofrat Prof. Dr. Max Reger

als engerer Landsmann vielleicht besonders gut verstand, sagte in seiner Grabrede: „Er war leicht zugänglich und liebevoll, dabei ein Seelenkundiger, vor dessen Blick Unechtes und Unrechtes nicht Stand hielt."

*

Den beiden Werken, die auf der Schwelle zu einem neuen Abschnitt in Regers Schaffen und Leben stehen und ihm zum Durchbruche verhalfen, dem letzten großen Werke der Orgel-Periode und dem großen Kampfwerke, das die spezifische Kammermusik-Periode einleitet, sind zwei andere große Werke noch unmittelbar benachbart: voraus nämlich geht der „Gesang der Verklärten" für Chor und Orchester (Werk 71), nach folgt das Streichquartett d-moll (Werk 74). Jenes Chorwerk hat wohl eine oder zwei Aufführungen gefunden[21]), aber die Hoffnungen Regers damals nicht erfüllt. Später erschien es ihm selbst zu orgelmäßig instrumentiert und etwas schwierig für die Singstimmen. Aber gerade so, wie es ist, stellt es eins der bedeutendsten Werke aus jener Zeit überhaupt vor. Heute überwinden die Chorvereine schon weit größere Schwierigkeiten, und eine erneute Aufführung würde zeigen, daß gerade der Klang, auch besonders des Orchesters, eine Fülle und von innen her gesteigerte ekstatische Schönheit zeigt, die diesem glutvollen Hymnus noch eine reiche Wirkung in der Zukunft verheißt. Hingegen das Streichquartett ist auch für die Praxis damals schon bedeutungsvoll geworden; aus den vier Instrumenten ist hier eine Klangfülle

[21]) Eine unter Prof. Schwickerath in Aachen.

von bis dahin ganz unerhörter orchestraler Pracht herausgeholt. Der erste Satz ist von hochbedeutender Gestaltung, die abschließenden Variationen von außerordentlichem, dabei übersichtlichem Reichtum. Das Elegische und das Humorvolle steht sich in glücklichster, befreiender Art gegenüber. Und diese vier Werke werden dann noch umkränzt von den letzten Heften der Liedproduktion großen Styles – nach den, von Straube besprochenen, Heften, die (ohne die 30 Lieder und 5 Duette der ersten Zeit zu berücksichtigen) 59 Lieder umfassen, sind noch als zu ihr gehörig zu betrachten die Gesänge und Lieder Werk 62, 66, 68, 70 und 75, zusammen in diesen Heften allein nochmals 69 komponierte Gedichte, zu denen wohl noch, als in diese Zeit fallend, die 10 „Liebeslieder" ohne Werk-Zahl zuzurechnen wären. Später tritt die Lied-Komposition mehr zurück oder sucht andere Bahnen auf, wie in den 64 Liedern, zu denen die „Schlichten Weisen" allmählich anwuchsen, außer denen noch 24 andere zu zählen sind, ohne die geistlichen mit Orgelbegleitung.

Nun beginnt die Zeit, da Reger der erstaunten Welt eine Fülle von Werken kleinen, großen und größten Styles wie Umfanges in den Schoß wirft. Alles, was er bringt, findet Beachtung, ja begierige Aufnahme. Das musikalische Publikum fühlt einen frischen Wind, die Kammermusik-Veranstaltungen, die noch immer fast nur auf Beethoven, die Romantiker und den diese Beiden zusammenfassenden Brahms angewiesen waren, gewinnen allenthalben durch Regers Werke und durch sein Auftreten als Klavierspieler und Verkünder von Bach und Mozart neues Leben, durch sein Beethoven- und Brahmsspiel neue Befestigung. Man

empfindet einen Anbruch neuer Tiefen und Höhen, ein gewaltiges Emporgerissen-Werden und ein abgründiges Besinnen. Die Jugend reißt sich los von litterarischem Fortschritt, von Richard Wagner und Richard Strauß, von Naturalismus und Erlösungs-Pathos. Die „Meistersinger" waren ihr ja schon längst das liebste der Wagner'schen Dramen geworden, und mit Macht strebte sie nach einem Verstehen des größten aller Meister: Bachs. Der wütende Gegenangriff eines Teiles der Presse kam ihr da gerade recht; Kampf ist ihr Element, aber den zwischen den Wagnerianern und den Brahmsianern begriff sie schon längst nicht mehr. Jetzt kam auch der Sinn für häusliches Musizieren mit Originalwerken, den Brahms befördert hatte, in verstärktem Maße zur Geltung. Das Berauschen an Wagner'schen Klavierauszügen hatte doch allmählich seinen Reiz verloren. Die Geiger und Klavierspieler fanden, wie zuerst die Orgelspieler, an Reger einen neuen Ansporn; die Schwierigkeiten wurden wieder und wieder zu überwinden versucht, denn man wußte, daß es sich lohnte, — zeigten doch die Aufführungen, in denen Reger mitwirkte, welche Wirkungen zu erreichen waren, nach welcher Richtung hin man zu streben hatte. Wem Regers Werke selbst zu schwer erschienen, den brachte die ganze Bewegung doch auf ein erneutes Studium der Klassiker. Man merkte jetzt, daß nicht aufgewandtes Pathos, nicht große äußere Mittel, nicht Virtuosität und auch nicht ein künstliches Erheben aus der Schlichtheit und Güte des unverdorbenen Empfindens nötig waren, um zu den höchsten Höhen der Kunst zu gelangen. Man lernte, daß es nur auf Echtheit ankomme, auf Klarheit und Wahrheit, daß man im Kleinsten groß sein könne.

So ließ man sich durch die Wucht und Größe hinreißen von Werken wie der frühlinghaft glühenden und jubelnden Sonate in fis moll für Violine und Klavier (Werk 84), den tiefsinnigen Bach-Variationen für Klavier (Werk 81), den sonnig sieghaften Beethoven-Variationen für zwei Klaviere (Werk 86), denen sich etwas später die „Introduktion, Passacaglia und Fuge" für zwei Klaviere (Werk 96) als titanenhaftes Schwesternwerk anreihte, während die Violoncello-Sonate (Werk 78) wohl leicht noch den Eindruck einer chaotischen Unverständlichkeit und nicht ganz klaren Kraftentfaltung machte. Besonders die Violin-Sonate nun und die Werke für zwei Klaviere brachten durch Regers eigene Mitwirkung ihm überall entscheidende Erfolge. Durch seine neue Art der freien Phantasie-Variationen, die die entgegengesetztesten Stimmungen mit äußerster Schärfe heraus zu arbeiten und doch in großer Linie zusammen zu halten erlaubten, pflügte er die Seelen der Hörer in der durchgreifendsten Weise auf, um sie dann durch die in's Unglaubliche wachsenden Steigerungen seiner Schlußfugen zusammen zu fassen und in eine, bei Kammermusik bis dahin nicht gekannte, Höhe kraft- und jubelvollen Geist-Lebens empor zu reißen. Die Wirkung war aber stets von der Art, daß ein Jeder fühlte, es sei keine einmalige, zufällige; daß die Dauer und weit tragende Bedeutung dieser Kunst- und Geistes-Taten verbürgt in ihr enthalten war. So war die erst kleine, dann immer wachsende Reger-Gemeinde voll tiefster, gläubiger Zuversicht, und man erkannte sich gegenseitig ganz einfach daran, daß man wußte: wer gut und tief ist, wer das Innerste der Musik liebt und erstrebt, der

steht nun auch im Zeichen Regers. Snobismus war hier nicht mehr möglich; nur gerade und klare, dabei fleißige und gründliche Menschen konnten in diesem neuen Kreise bestehen, der sich doch auch als der alte, als der aller guten Musiker und guten Menschen fühlte.

So nahm man aber auch die kleineren Lieder, die vielen Stücke für Klavier, Orgel, Violine, Violoncello, gemischten Chor, Frauenchor, die kleinen Serenaden und Trio's für Flöte, Violine und Bratsche (Werk 77a) und für Violine, Bratsche und Violoncell (Werk 77b), so die Sonatinen (Werk 89) mit Begierde auf. Hier konnte sich Reger nähern, auch wer den großen Werken nicht gewachsen war. – Die Beschäftigung mit kleinen Formen hatte Reger ja schon in seiner Jugend, in Wiesbaden, gepflegt; zunächst wohl, um zu lernen und zu lehren. Auch Bach hatte ja seine Klavierstücke und manches für Orgel aus gleichen Gründen geschrieben, und außerdem – „denen Liebhabern zur Gemütsergetzung". Seither bekamen auch Regers Klavierstücke größeres Kaliber, und die Orgel brachte ihn zu einer Art Monumentalstyl in allen seinen Äußerungen. Jetzt war er zum breiteren Publikum wieder in ein näheres Verhältnis getreten, jetzt hatte sich auch ein junger Musikverlag gefunden, wohl durch Karl Straube's Vermittlung. Die Firma Lauterbach & Kuhn war in Leipzig entstanden und begründete ihren Anfang mit dem Erwerbe des Nachlasses von Hugo Wolf, den Reger, wo nötig und erwünscht, redigierte und bearbeitete[23]), und mit einigen Werken von Reger selbst. Es lag nahe, diesem Verlage, der auch durch

[23]) Vgl. auch den bezügl. Aufsatz des „Anhanges".

Veranstaltungen von Konzerten für Regers Sache tat, was er konnte, Werke zu bieten, die einen größeren Umsatz erhoffen ließen, als es in der Natur der großen und schweren Werke lag. So konnte auch das Publikum auf diese großen Werke vorbereitet, an Regers Styl gewöhnt und mit dessen Schwierigkeiten allmählich vertraut gemacht werden. Solches durch kleinere, das Gehör für seine eigensten Probleme gleichsam übende und im Einzelnen vorbereitend schulende Werke zu versuchen, hatten Reger schon ehedem Freunde gelegentlich geraten, wie es z. B. Arthur Seidl von sich berichtet. Es war aber gleichwohl nicht ein reines Geschäftsinteresse, was Reger jetzt wieder zu kleinen Formen führte, wenn auch praktische Erwägungen ihm, dem Wirklichkeit-Menschen, nicht ferne lagen, wenn auch ein Herauskommen aus der materiellen Misere ihm dringendstes Erfordernis sein mußte. Es lagen genügend innere Gründe vor, die den Ausschlag geben konnten. Reger selbst sagte einmal, als ihm berichtet wurde, daß manche Freunde nicht einverstanden wären mit seiner „Verzettelung" in solch' kleinen Sachen: „Ich kann doch nicht jeden Tag Dante-Phantasien schreiben!" Nein, sein Geist sehnte sich nach einer Betätigung, die aus dem Sturm und Drang in ein Kunstland der Abklärung und des ruhigen Aufbaues führte, nach einem Ausgleiche der tobenden und gärenden Kräfte durch solche von einfach-klarem und schlicht-heiterem Wesen. Sein Streben nach Kraftentfaltung, nach Kampf und Durchbruch wurde jetzt hier und da abgelöst von einer Sehnsucht nach friedlicher, fruchtbarer und aller Gewaltsamkeit entrückter Tätigkeit. Die Menschheit stand ihm nicht mehr wie eine feindliche, zur Verzweiflung treibende, jede Zuneigung mit Spott

und Verachtung zurückweisende Macht gegenüber. Er fing an, Vertrauen zu ernten, er fand Freunde und Schüler, gewann Zuneigung und Verständnis. Er wurde – eben noch als verkommen, verrückt und verbohrt, als unbrauchbar und ausgestoßen betrachtet – nunmehr Lehrer und Berater, Führer und Meister. Nicht, als ob der Kampf nun ausgetobt gewesen wäre; der ging immerzu weiter, und jede neue Phase in Regers Entwicklung wurde erneut umstritten, von den alten Feinden und von neuen, ja von solchen, die dem vorhergehenden Reger Bewunderer und Freund gewesen waren und die von ihm forderten, im alten Geleise zu bleiben, oder doch andere neue sich zu suchen, als er's tat.

Man erkennt von da an zwei Arten bei ihm, oft wie unvermittelt neben einander her laufend, oft sich durchdringend, wobei dann bald die eine, bald die andere die Grundlage abgibt: jene kraftvolle, stürmische, auftürmende, breite und gewaltige Art; daneben die zarte, feine, leicht schwebende, intime, keusche, einfache. Maßstab und Richtung gab jetzt nicht mehr vorwiegend die Orgel, dafür treten die Instrumente der Kammermusik ein. Dem Klaviere gibt Reger mehr und mehr den schwebenden Charakter und aetherischen Zauber, der alles Hämmern und Poltern oder Finger-Exerzieren weit verbannt. Wenn es zu machtvollen Tönen und starken Akzenten kommt, so entwickelt sich dies wie von innen heraus und wirkt orgelmäßig gerundet. Regers Klanggefühl wird immer differenzierter, seine Menschlichkeit immer schlichter. So kann eine Beschäftigung mit Regers spätesten Werken dazu bringen, Schlichtheit und Differenziertheit nicht mehr trennen, nicht mehr

unterscheiden zu können. Gehässige Auslegung hat hierfür das Wort „Zersetzung" erfunden. Regers Styl, Regers Persönlichkeit wirke zersetzend, kann man verschiedentlich, vor allem jetzt nach seinem Tode wieder, lesen. Viele haben an seine Schlichtheit nie geglaubt, weil die tatsächliche Differenziertheit, die namentlich seine Harmonik auszeichnet und die sich stetig in Regers Werken gesteigert hat, sie daran hinderte. Sie werden auch noch an den geistlichen Liedern (Werk 137) und den geistlichen Chören (Werk 138) Raffinement finden, daneben vielleicht sinkende Kraft oder Beweis der schon vordem immer vorhandenen, nur hinterlistiger Weise durch Betriebsamkeit verdeckten – „Impotenz". Diese geistlichen Chöre und Lieder sind nun tatsächlich von denkbarster Einfachheit. Nur ist sie von einer Art, die als letztes Ergebnis eines langen Arbeitens und Kämpfens, als letzte Abklärung eines durch alle Prozesse der Gärung und Läuterung hindurch gelangten Werdeganges allein möglich ist.

Durch die ganze Zeit seines Arbeitens vom Hereinbrechen besserer Umstände an ziehen sich die Hefte der „Schlichten Weisen"[23]) und der Klavierstücke „Aus meinem Tage-

[23]) Als erstes Lied der „Schlichten Weisen" ist wohl „Waldeinsamkeit" (Nr. 3) entstanden. Regers Frau legte ihm eines Morgens den Text dazu hin, und es wurde auf ein Preisausschreiben für einfache Lieder hin an die Zeitschrift „Die Woche" eingesandt. Berücksichtigt wurde es dort aber nicht. Einmal angeregt fuhr Reger nun fort, solche Lieder zu schreiben. Gerade „Waldeinsamkeit" ist dann Jahre lang das am meisten gesungene Lied Regers geworden, und es hat seinen Namen ganz besonders über die ganze Erde verbreitet — das Liederheft der „Woche" aber ist sehr rasch in völlige Vergessenheit geraten.

buche". Wer herablassend über sie urteilt, soll erst sagen, wo Jemand zu finden ist, der zu dieser Zeit so viel innerliche Einfalt, solch' reife Vollendung in der Form, solche künstlerische Abrundung der Gestaltung hätte aufbringen können. Reger[24]) hätte nichts als diese beiden, allerdings sehr umfangreichen, Sammlungen zu schreiben brauchen, und er wäre darüber bekannt, geliebt und dauernd hoch geschätzt worden. Nur der Vergleich mit seinen „großen" Werken verführt selbst Regers Freunde dazu, diesen Liedern und Klavierstücken nicht immer gerecht zu werden. Es ist darin eine Fülle von Innigkeit (und seit wann hat sich der Deutsche solcher gemütvollen Innigkeit zu schämen?), Anmut, Geist, Humor, und auch Übermut vorhanden, gebannt in eine Geschlossenheit der Form, die andere, neuere „einfache" Lieder und Stücke, genau betrachtet, nicht haben. Vor allem aber sind es stets Einfälle, die den Sachen zu Grunde liegen, und diese Einfälle leben sich aus, genau in der Zeit und Art, die ihrem Wesen entspricht. Und sie sind alle echt, denn die Harmlosigkeit, die vielleicht Manchem gemacht scheinen will, ist tatsächlich ein Zug von Regers Wesen[25]). Sie entspringt der selben unbekümmerten Naivetät, die ihn auch das Größte unternehmen ließ, da er die Bedenklichkeiten, die andere Menschen von dergleichen abhalten, nicht kannte oder mißachtete. Sehr vor Geringschätzung hüten muß man

[24]) Beethovens „Bagatellen" nennt sein Schüler Ferdinand Ries „unbedeutende Stücke, wovon manche besser gar nicht gestochen wären"!

[25]) Sie zeigt sich auch in seiner Textwahl — man wird sich aber doch hüten müssen, deswegen, litterarische Überlegenheit etwa fühlend, auf Reger allzu sehr — herab zu sehen! Dies auch zur Ergänzung von weiter oben Gesagtem.

sich ebenso bei seinen „Sonatinen" für Klavier, von denen erst zwei, später zwei weitere erschienen. Hier ganz besonders kann man sehen, daß es die Sicherheit des überlegenen Könnens ist, die Reger ermöglicht, in kleinstem Rahmen etwas Abgerundetes zu schaffen. Diese Sonatinen formal und harmonisch zu untersuchen (wozu sie Reger auch zeitweise für seine Schüler benutzte, wie er überhaupt, zum Mindesten in der späteren Münchner Zeit, Werke von sich mit Schülern besprochen und analysiert hat, trotz abweichendem Bericht eines solchen), bietet den besten Einblick in Regers „Logik", in seine Fähigkeit, alle Teile in ein motiviertes Verhältnis zu setzen, Gleichgewicht in den ganzen Aufbau zu bringen und doch stets geistreiche und stelbständige, scheinbar frei hinfließende Arbeit zu leisten. Nur Mozarts Sonaten, die Mangels genauer Beschäftigung mit ihnen auch vielfach noch unterschätzt werden, bieten ein ähnliches Bild leichtester und dabei gedrungenster Behandlung der Form, wenn man von Beethovens schärferer Ausprägung und stärkerer Betätigung eines eigenartigen Willens absieht. Regers Kleinformen aus seiner reifen Zeit sind schlechterdings unnachahmlich, doch kann man außerordentlich viel daraus lernen. Wie viel Können darin verborgen ist, lehrt völlig erst eine in's Einzelne gehende Beschäftigung mit ihnen. Die Grazie der Gesammthaltung erfühlt sich schon schneller. Pianisten wie auch Anfänger allerdings müssen sich hüten, den feinen Reiz dieser Musik zu zerstören. Es gehört ein gepflegtes Stylgefühl dazu, solchen köstlichen Gebilden gerecht zu werden; sie haben vielfach etwas Präraffaelitisches an sich, sind nicht wie schwellende Frucht, sondern wie zarte Knospe oder duftende Blüte.

Wenn sich Reger nun endlich der Komposition für Orchester zuwendete, so konnte es sein Bestreben nicht sein, nochmals den Kampf mit der Umwelt aufzuwühlen. Er mag früher daran gedacht haben, seine großen Auseinandersetzungen, sein Gären, Ringen und Trotzen, seine Zeit- und Ewigkeitgedanken in einer Symphonie niederzulegen, wenigstens spricht man von Symphonie-Anfängen, die dann liegen geblieben sind. In dem Grade aber, in dem ihm die Orgel- und Kammermusik zu so großen Ausmaßen anwuchs, wird ihm die Aufgabe, die eine Symphonie stellt, gewachsen sein, und seine Ehrfurcht vor den großen deutschen Leistungen auf diesem Gebiete verbot ihm, so bald er die Ziele auftauchen sah, die hinter den bewältigten Formungen immer wieder sich zeigten, sich dieser größten Form anders zu bemächtigen als am Ende einer langen Periode des Probierens und des Reifens. Er wollte auch nicht den Orchesterstyl und die Instrumentationsart, wie sie die Zeitgenossen im Anschluß an Wagner ausgebildet hatten, einfach übernehmen. Auch an Brahms ließ sich in diesem Bezuge nicht ohne Weiteres anknüpfen. Zweifellos war er sich ganz darüber klar oder fühlte es wenigsten instinktiv, daß er, wenn er für Orchester schreibe, die ganze Behandlungsart aus seinem eigenen Styl entwickeln müsse, da die bisher allgemein geübte seinem musikalischen Denken und Fühlen nicht entsprach. Daß er noch nicht so weit war, zeigten ihm seine bisherigen Arbeiten, in denen Orchester verwendet war.

Vor allem durfte es nichts Heroisches sein, das ihn mit dem Orchester zu einer ersten Leistung zusammenführte; da hätten fremde Einflüsse ihn zu stark bedroht, und da hätte das allgemein geläufige Orchesterpathos ihm die eigne

Sprache leicht verdorben. Er entwarf also keine Symphonie, sondern eine „Sinfonietta", als Werk 90. Heitere Grazie, wechselnd mit elegischen Stimmungen, ein leichter Fluß des Ganzen, so recht ein Musizieren aller Instrumente, wie es die Alten gepflegt hatten, das wird ihm vorgeschwebt haben. Nun fing er an, die Linien der Streicher und der Holzbläser, auch einiger Hörner und Trompeten, zu weben. Ein leichtes tanzartiges Wiegen zum Anfange, sich breitend und weitend, sich steigernd zu derberer Freude, sich senkend zu wehmütigeren, zu innigeren Klängen. Dann kam, nach einem übermütigen Scherzo mit einem wundervoll duftig-elegischen Trio, ein frommer Gesang, zu einem Hymnus sich verbreiternd, schließlich ein lebendiges Spiel der Töne, sich übersprudelnd und jagend, unterbrochen von einem weiten Athmen aus beseligter Brust. Die Kunde, daß Reger ein Orchesterwerk schreibe, dann, daß es beendet sei, wurde im musikalischen Deutschland mit Interesse vernommen, die erste Aufführung in Essen, denen sich eine große Anzahl anderer anschlossen, mit reger Teilnahme beachtet. Als das Werk zum Erklingen kam, zeigte es sich, daß es alle Erwartungen übertraf. Nie hatte man so etwas vernommen, und es umrauschte einen eine solche Klangfülle, ein solches auf- und abfließendes Meer von Tönen wundersamer Art, dazu fühlte man eine solche Innigkeit und Gefühlswärme, eine derartige Entrücktheit und Verzückung, daß man sich diesem Zauber willig hingab. Natürlich fehlten die Flaumacher und Besserwisser nicht; es waren meist die, die schon vorher zum Widerspruch entschlossen waren, ehe das Werk erklang. Und es dauerte auch nicht lange, da traten selbst Solche, die es noch willig angehört hatten, der Sache „kritisch näher". Bald hatte

man es festgestellt, worin der „Fehler" dieser Komposition lag: sie war zu dick, zu orgelmäßig instrumentiert, die Instrumente hatten alle fast andauernd zu spielen, so daß es an klanglicher Abwechslung fehlte; der Idealismus war zu groß, das Raffinement zu klein gewesen. Im Übrigen wußte ja Jeder, der die Rezepte der „Münchener Schule" kannte, ganz genau, wie man instrumentieren muß. Und so kam es, daß die „Sinfonietta", nachdem sie an den musikalischen Hauptorten, und nicht einmal an allen, ein Mal erklungen war, nicht wieder zu Gehör kam und bis heute nicht wieder vernommen worden ist. Reger selbst schritt inzwischen rüstig weiter zu neuen Taten, auf neuen Bahnen. Er schuf nach kurzer Zeit die „Serenade für Orchester" (Werk 95), und zwar für zwei konzertierende Streichorchester und Bläser, in der er die „Romantik", die ihn bei der Sinfonietta-Aufführung zu Heidelberg im Kreise seiner Schüler, die dazu eine fröhliche Fahrt aus München unternommen hatten, sowie alter und neuer Freunde oder Anhänger umklungen hatte, verherrlichte, verklärte und austönen ließ. Auch der Übermut klingt darin an, dem er damals, sich an seinen Schülern verjüngend, wieder wie in ehemaliger Wiesbadener Zeit, zuweilen sich hingab. Er sagte dann wohl auch: „Das ist noch gar nichts!" oder „Kinder, ihr habt's ja keinen Humor!" — und die „Schwefelbande" ließ sich das nicht zweimal sagen. Hatten diese jungen Schwärmer bei der Münchener Aufführung der „Sinfonietta" schon Gelegenheit gehabt, den Schülern von Ludwig Thuille, als diese mit Pfeifen bewaffnet (oder war das Einbildung?) im Konzert erschienen, handgreiflich die Überlegenheit des Reger'schen Genius zu Gemüte zu führen, so bot ihnen die ungenügende Begeiste-

rung des bekannten Referenten der „Münchener Neuesten Nachrichten" für das neue Werk eine Handhabe, sich noch weiter zu betätigen durch einen Zug mit einem großen Transparent, aus dem passende Inschriften leuchteten, des Abends vor dessen Wohnung. Es gelang, die Polizei zu umgehen und die zugedachte „Katzenmusik" zu ergiebiger Ausführung zu bringen; auch einige junge Maler beteiligten sich, denen solch' eine „Gaudi" gerade recht kam. Reger vermahnte, als er von der Sache erfuhr, seine Schüler recht ernstlich, ohne sie indessen von noch weiterem „Humor" in der gleichen Richtung ganz abhalten zu können. Es war der begabte und in seiner Art wohl ehrlich nach dem Guten suchende Rudolf Louis, dem dieses widerfuhr, der Selbe, der in seinem Buche „Deutsche Musik der Gegenwart" so offenherzig die Schwierigkeiten bekennt, die ihm das Verständnis der Reger'schen Musik bereitete. Er war eben ganz der „Münchener Schule" verpflichtet, und seine mit Thuille zusammen herausgegebene „Harmonie-Lehre" zeigt auch, wie auf diesem Gebiete die Anschauungen an einem gewissen Punkte schon in den Grundsätzen auseinander führen mußten.

Jedenfalls wurde immer klarer, daß Reger und München aus einander strebten. Gerade dort zeigte sich das am meisten, wo Reger gehofft hatte, einen festen Boden zu finden für seine umfassenden Pläne, für eine Tätigkeit, die ihm erlaubte, ja von ihm forderte, daß er seine Anschauungen, sein Können und sein Streben breit und nachhaltig zur Geltung brächte. Generalmusikdirektor Felix Mottl, der großgesinnte, weitherzige Dirigent, damals auch Leiter (neben dem weit kleineren Prof. Hans Bußmeyer) der

„Akademie der Tonkunst" ebenda, hatte ihn als Lehrer für Theorie, Komposition und Orgelspiel an diese Anstalt berufen. Ein großer Kreis von Schülern strömte ihm hier zu. Reger hat sich gewiß nicht vorgedrängt, hat sicherlich kein Gegenspiel gegen die bis dahin blühende Tätigkeit des als Lehrer ja weithin besonders hoch geschätzten Thuille treiben wollen. Im Gegenteil, wie gerne hätte er Seite an Seite mit seinen Kollegen eine ersprießliche Wirksamkeit hier entfaltet. Aber seine Grundanschauung konnte er natürlich nicht ändern, und so begann eine Reihe von Enttäuschungen, die er um so tiefer empfand, als er so gar nicht Diplomat war, so gar nicht andere als die geradesten Wege kannte, seine unumgänglichen Forderungen durchzusetzen. Es handelte sich um Kleinigkeiten, um ein Register, das er noch an der Übungsorgel angebracht wünschte, und dergleichen mehr; aber er sah bei diesen Gelegenheiten, daß Widerstände vorhanden waren. Als bei einem großen Vorspielabende, der wohl geeignet war, eine Überlegenheit der Reger'schen Schule auf dem Gebiete der Orgel- und Kammermusik darzutun, die Orgel versagte und nichts dafür getan wurde, den kleinen Fehler, der dies verursachte, abzustellen, entstand leicht der Verdacht, dieser Fehler sei absichtlich hervorgerufen. Ob bei Reger selbst, ist nicht sicher, aber natürlich bei seinen Schülern. So kam eins zum Andern; Mottl verhinderte durch seine Liebenswürdigkeit und Herzlichkeit immer wieder einen Bruch, konnte aber in den Einzelheiten nicht so durchgreifen, wie er selber vielleicht wollte und es jedenfalls unbedingt nötig gewesen wäre. Schließlich legte Reger seine Stellung nieder, seiner selbst bewußt, aber blutenden Herzens. Man muß ihn gesehen

haben, wie er, als der Konflikt noch im Gange war, in der Orgelstunde die herum stehenden schweren Pulte, eines nach dem andern, nahm und wieder hinsetzte: es war, wie wenn ein sagenhafter Riese Bäume entwurzelt.

Eine gleiche, bittere Enttäuschung traf ihn kurz zuvor. Der Porges'sche „Chorverein" hatte ihm die Leitung der beiden Konzerte eines Winters übertragen. Hier erfüllte sich ihm ein sehnlicher alter Wunsch. Als Dirigent mit den großen Mitteln des Orchesters und Chores sich zu betätigen und dabei den inneren Bedingnissen solchen Apparates mehr und mehr auf die Spur zu kommen, ja ihn beherschen zu lernen, das war der Weg, der ihn auf seine Zukunft wies. Frisch ging er an's Werk; Liszt und Wolf im ersten, Bach und Reger (die „Choralkantate"[26]) über „O Haupt voll Blut und Wunden") im

[26]) Wie aus einer Besprechung Prof. Friedr. Spitta's in der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" (Dezember 1903) hervorgeht, hat Dieser Reger zuerst zur Komposition solcher „Choralkantaten" angeregt. Die erwähnte Monatschrift hat durch Besprechungen Reger'scher Werke und durch Veröffentlichung einer großen Anzahl von Choralsätzen und Choralvorspielen aus seiner Feder in den ersten Jahren des Jahrhunderts zweifellos sehr viel zum Bekanntwerden Regers in den Kreisen der Kirchenmusiker beigetragen (wie auch die Zeitschrift „Die Orgel"; diese hauptsächlich etwas später). Regers vier Choralkantaten haben der Idee Spitta's dann sehr fruchtbare Wirkung verschafft, jedenfalls weiter gehende, als ähnliche Arbeiten von Herzogenberg und auch Arnold Mendelssohn, trotz deren großer Vortrefflichkeit. Choräle für Wechselgesang von Gemeinde, Chor und Solisten, mit Heranziehung einiger weniger Instrumente, einfach aber kunstmäßig zu bearbeiten, ist seitdem auch von Anderen vielfach versucht worden; u. a. hat der

Max Reger auf dem Totenbette

zweiten Konzerte, — so konnte er mit einem Zukunft verheißenden Programme an die Öffentlichkeit treten. Es wurde ihm nicht schwer, dem Chore wie dem Orchester seinen Willen aufzuzwingen, und nur der Mangel an Eleganz der äußeren Bewegung machte einen Unterschied gegen die gewohnten Leistungen; ja, dieser Anfänger in solchen Dingen schien besser zu wissen, was not tat, als die routiniertesten Kapellmeister. Aber auch hier war er nicht genug Diplomat gewesen. Er hatte mit den Damen und Herren des Chores auf seine Art geredet, und die war manchmal allerdings derb genug. Der Verein beanspruchte für weitere Konzertwinter seine Dienste nicht mehr. Vielleicht hat Reger auch Forderungen gestellt, die man nicht erfüllen wollte oder konnte; genug, Reger erlebte einen Geburtstag, der ihm vergällt war. Die herrlichste Meringentorte, sonst für ihn eine Krone des Festes, stand damals auf dem Tisch – ein Schüler mußte sich ihrer annehmen, er selbst konnte an dem Tage nichts essen. Und mit Essen und Trinken hatte er, ausgezeichnet durch alle Ur-Kräfte, doch sonst seinen Leib und seine Seele immer noch zusammen halten können!

Sein nächstes Orchesterwerk zeigt, wie er sich über alle schmerzlichen Erfahrungen hinüber hob. Es sind die „Variationen über ein Thema von J. A. Hiller" (Werk 100), dem der Verleger dann das schmückende Beiwort „lustiges" zusetzte. Diese wirklich feine und reizvolle Melodie, deren ganz besondere Ergiebigkeit für seine Art, zu variieren, Reger in einer glücklichen Stunde entdeckt hat, entnahm er

Leipziger Universität-Kirchenchor (Prof. Hans Hofmann) hieran Verdienste, für den Reger die vierte der Kantaten gearbeitet hat („Meinen Jesum laß' ich nicht").

wohl dem „kleinen Katechismus des Generalbaßspieles" von H. Riemann, einem Büchlein, das in seinem Unterricht eine große Rolle spielte. Es entstand das Werk, das Regers Ruf als Orchesterkomponisten sogleich allenthalben begründete oder sicherte, und es hat bis heute diesen Ruf am meisten von allen seinen Orchesterwerken immer wieder auf's Neue bestätigt. Damals befestigte es auch Regers Ruf als Dirigenten, der schon vorher, bei seiner Leitung der „Sinfonietta" und der „Serenade", sich angebahnt hatte. In dieser Zeit dirigierte Reger noch ziemlich „wild". Es war manchmal höchst originell, wie er erst in den Proben sich des Orchesters durch ein paar witzige Bemerkungen versicherte und dann auf urwüchsige Art es lenkte, drohend, beschwichtigend, zuwinkend, manchmal fast wie ein Faun sich drehend und mit Bewegungen des ganzen Körpers nachhelfend. Die bekannten Karikaturen von Beckerath geben teilweise davon einen zutreffenden Eindruck. Was er erreichte, war eine unvergleichliche Kraft und Lebendigkeit, dazu eine vollständige Klarheit und Durchsichtigkeit. Seine Instrumentation war damals so beschaffen, daß bei der Aufführung die Melodien, die hervor treten sollten, besonders herausgeholt, die, welche nur als Umspielung gedacht waren, besonders zurück gehalten werden müssen. Reger macht in den Partituren hierüber bestimmte Angaben.

Genau genommen ist von einer „Instrumentation" seiner Orchesterwerke allerdings nicht zu sprechen, weil er gleich für die Instrumente erfand. Er schrieb seine Partituren ohne nennenswerte Skizze und mit einer Müheloſigkeit, wie andere Leute einen Brief schreiben. „Instrumentieren" hat er dann aber auch lernen wollen und erprobte dies an

Liedern von Schubert, von Brahms und von sich selbst. Noch in seinen letzten Jahren instrumentierte er auch seine „Beethoven-Variationen für zwei Klaviere" und die kurz nach der „Sinfonietta" entstandene „Suite im alten Styl für Violine und Klavier". Hiermit, und durch ungezählte Bearbeitungen von Werken Anderer, zeigte er eigentlich, daß seine Begründung, warum er die von ihm später als unpraktisch angesehene „Instrumentation" der „Sinfonietta" nicht änderte, doch nur eine Art „Ausrede" war. Er sagte, wie Hermann Poppen berichtet: „Was kann ich alles in der Zeit Neues schaffen!" Im tiefsten Grunde wird ihn eben doch eine Erkenntnis abgehalten haben von der Unmöglichkeit, die „Sinfonietta" aus dem Gewand, in dem sie erfunden war, zu lösen, ohne ihr innerstes Wesen zu zerstören. Es war eben kein Gewand: eher einem strahlenden Teppich zu vergleichen, aus tausend Fäden gewoben, deren Farben sich zu einem Gesammteindrucke von verwirrender Fülle, doch für den näher Blickenden auch von klarer Ordnung vereinigten. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr ganz fern, wo man die „Sinfonietta" so, wie sie ist, mit ganz besonderer Freude wieder aufführen und anhören wird. Sie gibt am reinsten den Abglanz von jenem tätigen und doch seligen Glücke, das Reger in der Zeit ihrer Komposition durchströmt haben muß. Reger war später mit ganz anderen Problemen und neuen Lösungen seiner Orchester-Sehnsucht beschäftigt, und so konnte er, was Andere ihm über dieses Werk vorredeten, schließlich selbst glauben. – Das aber war die schon erwähnte Meininger Zeit. In ihr war er auch als Dirigent ein ganz Anderer; durch ein Krampfadern-Leiden gezwungen, dirigierte er sogar oft sitzend. Seine

Intentionen hatte er in unzähligen Proben und durch genaue Zeichen-Eintragungen in die Stimmen dem Orchester mitgeteilt. Nun war die Aufführung wie ein Kammermusik-Konzertieren. Reger gab nur durch wenig ausgreifendes Dirigieren den Zusammenhalt. Wenn er dann einmal mit dem Arm weiter ausholte, war die Wirkung allerdings von elementarer Wucht. Und seine eigenen Werke waren nun so für die Instrumente gesetzt, daß die hervortretenden Stimmen nicht mehr besonders herausgeholt zu werden brauchten; alles war, den gewonnenen Erfahrungen gemäß, genau gegen einander abgewogen.

*

Etwa zur Zeit, als er über den „Hiller-Variationen" arbeitete, Ostern 1907, kurze Zeit nach seinem Rücktritte von der Lehrstelle an der Münchner „Akademie der Tonkunst", hatten Leipziger Freunde ihn veranlaßt, einen Ruf als Universität-Musikdirektor und Lehrer am „Konservatorium" nach dort hin anzunehmen. Mit Freuden wandte er der Hauptstadt seines Heimatlandes den Rücken, um in die Stadt zu ziehen, die ihm als eine Art Hauptstadt der deutschen Musik vorschweben mußte, wo er auch auf seinen früheren Konzertreisen gern alte und neue Freunde getroffen hatte; in die Stadt der Verleger zugleich und Johann Sebastian Bachs, einen arbeitsam-schaffensfrohen Mittelpunkt deutschen Geistes- und Kunstlebens, die Stadt des „Thomanerchores" und Karl Straube's, des treuen Freundes und großen Orgelmeisters. Die protestantische Kirchenmusik, der er ein so großes Interesse immer zugewandt hatte, konnte jetzt, so schien es, in direkte Berührung

mit dem Manne kommen, dem sie schon so vieles verdankte. Aber da kam gleich als Anfang die erste Enttäuschung: die Organistenstelle an der „Paulinerkirche" wurde von der Stelle des Universität-Musikdirektors getrennt — wegen Regers katholischer Konfession, wie es hieß. Und doch wäre hier für die protestantische Kirche wieder einmal ein Anlaß gewesen, in Bezug auf ihre musikalischen Belange höchste Aufmerksamkeit walten zu lassen; die Wichtigkeit dieser nur scheinbar so nebensächlichen Angelegenheit wurde indes nicht erkannt. Man könnte diesen Moment mit zwei anderen bezeichnenden in der Geschichte der nachbachischen protestantischen Kirchenmusik vergleichen, wo auch eine unmittelbare Verbindung mit Meistern der Gesammtmusik nahe war und nicht zu Stande kam: mit der Ablehnung des Thomaskantorats durch Felix Mendelssohn Bartholdy und mit der Ablehnung der gleichen Stelle durch Johannes Brahms. Wie leichtfertig übrigens die von diesem um Rat befragte Frau Elisabeth v. Herzogenberg damals abriet, kann man aus dem „Briefwechsel" Beider ersehen. Diesmal nun lag die Sache umgekehrt: der Kirche bot sich der bedeutendste Musiker, der für sie seit langer Zeit gearbeitet hatte, für eine ganz bescheidene Organistenstelle an. Ihm, dem die Orgelmusik das Gewaltigste verdankte, der sie gerade im protestantischen Sinne mit Anschluß an das Kirchenlied hoch empor gehoben hatte, wäre es Gelegenheit gewesen, dem Instrumente der Orgel und ihrer kirchlichen Verwendung erneut und entscheidend sich zu verbinden. Nun aber schlug Reger andere Wege ein. Den protestantischen Choral ließ er noch öfters anklingen, wenn er tiefsinnige Beziehungen zur christlichen Empfindungswelt an-

deutete; von ihm wurde er bis in seine letzten Erdenjahre begleitet. Orgelmusik entstand jedoch hier zu Leipzig überhaupt nicht; erst später kam er in einigen Werken nochmals auf sie zurück, ganz zuletzt noch neue Bahnen auch hierin ahnen lassend.

Die Universität-Musikdirektor-Stelle war so des Teiles beraubt, der für Reger innerste Bedeutung hätte haben können, wenn er auch äußerlich der bescheidenste war. Was blieb, war die Verpflichtung, jährlich beim Rektoratwechsel die Musik zu dirigieren. Mit der Stelle verbunden ist aber noch die musikalische Leitung des „Universität-Sängervereins zu St. Pauli", der die Form einer studentischen Korporation hat. Reger konnte wohl erwarten, daß er hier nicht bloßer Männergesangverein-Dirigent sein würde, sondern daß er diese Sängerschaft wieder zu einem musikalischen Faktor machen sollte, der sie in früheren, allerdings anders gearteten, Zeiten schon gewesen war. Er ging mit großem Idealismus und ernstesten Vorsätzen an diese Aufgabe heran wie an jede, die sich ihm darbot. Nicht nach Aufsehen erregenden, das meist an Bedeutung musikalischer Art sehr zweifelhafte „Neueste" auf dem Sondergebiete des Männerchorgesanges bringenden Programmen trug er Verlangen. Er wollte erzieherisch wirken, wollte tiefere Einblicke in die Kunst und ihre Entwicklung geben, wollte Zusammenhänge geistiger Natur herstellen. Aus den Winterfest-Konzerten, die bislang dem gesellschaftlichen Zwecke neben dem musikalischen gerecht zu werden suchten, wollte er Etappen auf dem Wege zu einer Vertiefung der kulturellen Ansprüche machen. Vor allem strebte er deshalb zunächst einheitliche Programme an. Mit einem Brahms-Abend machte er den Anfang.

Seine Pläne gingen noch auf einen Abend mit ausgewählten Kompositionen zu Dichtungen von Goethe, auf einen „sozialistischen" Abend (Werke von Hausegger, Oskar Fried, auf Dichtungen von Boelitz, Mackay u. A.), auf Abende, die mit gewissen Epochen der Musikgeschichte – bezogen auf Mendelssohn-Schumann, Brahms-Herzogenberg, Wagner-Liszt-Strauß und so weiter – sich befassen sollten. Eine solche Vereinheitlichung der Programme war eigentlich an den hervorragenderen Konzertinstituten Deutschlands, mit denen Reger auf seinen Reisen als Klavierspieler und Dirigent dauernd in tätigem Zusammenhange stand, schon durchaus üblich. Reger, der mit studentischen Kreisen vorher wohl kaum nähere Berührung gehabt hatte, war mit dem Gefühle nach Leipzig gezogen, nun als Universität-Musikdirektor an eine Quelle geistiger Kultur zu kommen, hohen Ansprüchen begegnen zu dürfen und selbst solche stellen zu müssen, wenigstens nicht mit ihnen unter das Gewohnte herunter gehen zu brauchen. Um so herber war nun wieder seine Enttäuschung, da er nichts als Verständnislosigkeit, ja stärksten und ganz naiv geäußerten Widerstand fand. Mit diplomatischer Gewandtheit seine Ziele zu verbergen, um sie dadurch um so sicherer allmählich durchzusetzen, das war noch immer seine Sache nicht. Das konnte man von ihm, dessen Wesensart und besondere Bedeutung schon über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt war, auch nicht erwarten. Mit einem solchen Manne kann man keine Pakte schließen, so wenig er mit seinem künstlerischen Gewissen Pakte schließen kann. Die treuherzig-kräftige Art von Regers Humor war für die, ihr natürliches Temperament gern hinter „offizieller" Hal-

tung verbergenden, Farbenstudenten auch nicht recht verdaulich; zudem werden die Sachsen dem Bayern nicht immer klar nachgefühlt haben. Das Liedertafelwesen, das in Verbindung mit den Kneip-Sitten noch ein von der alten Ursprünglichkeit wenig mehr verratendes Dasein führte, konnte Reger den jungen Leuten auch nicht näher verbinden. Daß man nicht das Feingefühl besaß, ihn nach dieser Seite hin, zumal was die herkömmliche Mit-Betätigung anlangte, ohne Weiteres zu entlasten, mußte für ihn erst unverständlich, dann kränkend sein. Die eleganten Wendungen der Weltleute in solchen Fällen standen ihm dabei nicht zu Gebote, und er fühlte sein Bestes wiederum verwundet. Es blieb ihm also nichts übrig, als auch die Universität-Musikdirektor-Stelle aufzugeben. Die Beschaffenheit dieser Stelle muß aber selbst an sich, durch die Enge der Aufgaben und die Unmöglichkeit, sie zu erweitern oder zu vertiefen, einem Musiker von Rang ihre Beibehaltung stets unmöglich machen. Die praktische Musik, die vor Jahrhunderten, zur Zeit eines Johann Hermann Schein und später noch einmal zu der Johann Sebastian Bachs, gerade an der Leipziger Universität einen so wichtigen Rückhalt und Ausgangspunkt gehabt hatte, ist, im Gegensatze zur Musikwissenschaft, in gewissem Sinn an den großen Universitäten zurückgedrängt. (Ein Universität-Musikdirektor hat an den kleineren Universitäten vielfach schönere Aufgaben.) Es müßte denn die Studentenschaft von sich aus wieder stärker den Anschluß an die allgemeine musikalische Entwicklung finden.

Das Männerchorwesen an sich hätte Reger nicht zu einer Trennung davon zu veranlassen brauchen. Wie in allen Gebieten der Musik, außer dem dramatischen, so

hatte Reger schon längst auch in diesem sich weitschauend betätigt, hatte auch hier die Wege gewiesen zu einem Anschluß an die Höhe der Gesammt-Musik seiner Zeit. Vor ihm hatten schon Schubert, Schumann, Cornelius und Brahms gezeigt, was an vollwertigen künstlerischen Möglichkeiten in diesem schwierigen und eingeschränkten Bereich immerhin vorhanden war, während Felix Mendelssohn doch neben einigen guten Gaben der Liedertafelmanier allzu viel Wasser auf die, nun ununterbrochen in seiner Art weiter klappernde, Mühle geliefert hatte. Dagegen war die modisch zugestutzte, doch innerlich derbe Gattung des 17. Jahrhunderts durch ihren Anschluß an die Madrigalkunst schon höherer Art gewesen. Der Volkslieder-Gesang in vier Stimmen nach Silchers Art, musikalisch noch sehr primitiv, hatte im 19. Jahrhundert das Volkstümliche, wenn auch in einer recht weich-romantischen Ausprägung, dem Männergesange mit Glück wieder zugeführt. Es fehlte ihm aber eine stärkere kunstmäßige Durcharbeitung, um die Männer-Gesangvereine auf eine höhere Stufe der Musik-Übung und musikalischer Bildung leiten zu können. In neuerer Zeit kamen dann die großen Monstre-Chorstücke auf, die den Sieg des Äußeren über das Innere nur allzu sehr beförderten. Reger nahm den Anschluß an ältere Zeiten vor, der zugleich den an die neuere Musik-Höhe bedeutete, in eigenen Männerchören und Volkslieder-Bearbeitungen. Seine Gabe der Polyphonie begreift auch hier den grundsätzlichen Fortschritt und Aufstieg in sich. Den äußeren Höhepunkt bildet der machtvolle „Römische Triumphgesang" nach Hermann Lingg (Werk 126), ein glänzendes Stück, zu dem die „Weihe der Nacht" nach

Hebbel (Werk 119), in ihrer tiefen Verinnerlichung einen vollen Gegensatz bildet. Beide Werke sind vom Orchester begleitet, das dem Männerchore die eigentliche Ausmalung der Situation und Stimmung abnimmt, ihm aber doch eine selbständige Ausgestaltung läßt; bei der „Weihe der Nacht" wirkt noch eine Alt-Solostimme mit.

Einer ähnlichen Verflachung, wie die Männerchormusik, war auch die Hausmusik in Deutschland nicht ganz entgangen. Eine fade Salonmusik hatte sich breit gemacht; daneben herrschten die Klavierauszüge von allerhand Opern und Operetten. Der kleine Kreis des Publikums, der der „klassischen" Musik die Treue hielt, erstarrte vielfach in dieser, die er Mangels eines Zusammenhanges mit der neueren Musik nicht mehr lebensvoll aufzufassen im Stande war. Der Zugang zur neueren und neuesten Kammermusik war ihm durch die Schwierigkeiten für die Ausführung vielfach verwehrt. Die Kammermusik von Schumann und Brahms schien ja zunächst auch mehr für das öffentliche Konzert geschrieben als für den Kreis der Familie gedacht. Regers Kammermusik hatte diese Tendenz auf den Konzertsaal eher noch in verstärktem Maße, so lange er ihre Formen immer erweiterte und sich dabei dem symphonischen Styl annäherte. Ein Umschwung trat ein, als er für's Klavierstück und für's Lied kleinere Formen aufsuchte, als er eine neue Art des Musizierens auch für die Kammermusik durch den Anschluß an die alte Form und den alten Geist der Suite fand. Nun wandte er sich auch der Sonatine zu, und für Violine und Klavier gesellte er unter der Werk-Nummer 103 seiner zweiten „Suite", die in mancher Beziehung mit mehr Recht als die erste die

Bezeichnung „im alten Styl" verdienen würde, noch zwei „kleine Sonaten" bei, Meisterstücke voller Feinheit und Schönheit. Der Titel „Hausmusik" entsprach vermutlich dem Wunsche des Verlegers, doch er besagt auch das Rechte. Der direkten Bestellung des Verlegers verdanken die „6 Stücke für Klavier zu 4 Händen" (Werk 94) ganz ohne Zweifel ihr Dasein, ebenso aber der Notwendigkeit, hier noch eine Lücke auszufüllen. Die Stücke sind so ausgefallen, daß die zahlreichen Liebhaber des vierhändigen Spieles, denen Reger schon mit Tänzen (Werk 9 und 10), „Pièces pittoresques" (Werk 34) und den von Geist sprühenden „Burlesken" (Werk 58) wertvolle Gaben gespendet hatte, endlich wieder Originalkompositionen vor sich sehen, die auf der Höhe von Schuberts Fmoll-Phantasie oder von Mozarts beiden, ursprünglich für ein mechanisches Musikwerk geschriebenen, „Phantasien" zu 4 Händen stehen. Regers Stücke sind Zeugen der überlegenen Meisterschaft, mit der dieser an jede, auch die schwierigste Aufgabe herantreten konnte; sie sind darüber hinaus Ausstrahlungen einer großen Musikerseele und steigern sich von romantischer Stimmungskraft bis zu ganz losgelösten Höhen reinster Seelensprache. Unter die „Hausmusik" kann man dann noch rechnen die sechs „Präludien und Fugen für Klavier" (Werk 99), die hierfür von der Orgel Gewonnenes nutzbar machen, und die „Episoden" (Werk 115), wobei vom Zusatze „für große und kleine Leute" wohl besser nur die erste Hälfte berücksichtigt wird.

Eine Besonderheit muß hier noch erwähnt werden: Regers Schaffen auf dem Gebiete der Komposition für Violine allein. Seit Bach hatte sich Niemand mehr in

der Sphäre der höheren Kunstausübung daran versucht. Er nahm dieses schwierige Gebiet schon in der Weidener Zeit in Angriff und komponierte 4 Sonaten als Werk 42, die statt der Bach'schen Form die neuere Sonatenform erstrebten. In München folgten weiter 7 derartige Sonaten als Werk 91, und in der letzten Leipziger Zeit reihte sich noch eine Anzahl verschiedenartiger Stücke für Solovioline an. In Meiningen ferner schrieb er noch 3 Suiten für Violoncell allein und 3 Suiten für Bratsche allein, die er mit Duo's, Kanons und Fugen „im alten Styl" für 2 Violinen (in dem Werk 131) vereinigte. Alle strebsamen Geiger, Bratscher und Violoncellisten sind voll des Rühmens von diesen Werken, die sich auch im Konzertsaale vielfach bewährt haben.

Die großen Kammermusikwerke zeigen von jetzt ab den Stempel überragender Vollendung. Vom Trio (Werk 102) an über die Klarinetten-Sonate (Werk 107), die Streichquartette (Werk 109 und Werk 121), die Klavierquartette (Klavier und Streichtrio; Werk 113 und Werk 133), das Streichsextett (Werk 118), die Violoncello-Sonate (Werk 116), die Violin-Sonaten (Werk 122 und Werk 139) bis zum Quintett für Klarinette und Streichquartett (Werk 146), dem letzten Werke, das er vollendet hat, tritt die letzte Entwicklung Regers, die nach immer stärkerer Zusammenfassung, Vereinfachung und Verfeinerung strebt, klar hervor. Bemerkenswert ist, daß in den Werken der letzten Periode Regers die scheinbar größere harmonische Einfachheit bei genauer Untersuchung sich als in Wirklichkeit schwerer verstandesmäßig zu fassen erweist, während die scheinbaren harmonischen Wirrnisse in früheren Werken der harmonischen Erklärung

weit geringere Schwierigkeiten entgegensetzen. Es ist aber kein „Expressionismus" im Sinne völliger Loslösung, der hier gesucht wird; wenigstens ist der Weg zu einem etwa so zu bezeichnenden Ziele bei Reger stets durch den organischen Aufbau, die lückenlose Entwicklung gegeben. Als solches Ziel wäre möglich: die Loslösung aus den Banden leer und unwahr gewordener Formeln des Daseins, die Aufrichtung einer Wahrheit, die nur die Seele bestätigen kann, und die zu jener Wahrheit der scheinbaren, naturwissenschaftlichen, diesseitigen Wirklichkeit, welche der Naturalismus verkündete, in vollstem Gegensatze steht. Vielleicht ist auch der „Expressionismus" nur eine Etappe auf dem Wege zur Wiedergewinnung eines deutschen Idealismus und stellt die östliche Reaktion auf den westlichen Impressionismus dar so lange, bis das Pendel ausgeschwungen hat und in der Mitte, bei uns selbst, bei unserer deutschen Art, die dann endlich wieder ihre Läuterung gefunden hätte, schließlich zum Stehen kommt. Das könnte die tiefere Bedeutung von Regers letztem Streben sein. Und scheinen seine Werke, da sie nicht gedanklichem Raisonnement, sondern unablässigem Ringen mit den Notwendigkeiten der Materie und der Persönlichkeit, mit zeitlichen und ewigen Gesetzen ihre Art verdanken, nicht größere Zukunftsaussichten zu haben als die der krampfhaft gewollten Expressionisten?

Nun war aber auch diese Entwicklung von Reger nicht eben als abschließend gedacht; nach ihr sollte das eigentliche große Zusammenfassen erst kommen. Die große Symphonie, das Chorwerk (eine große Messe?), die er dem deutschen Volke zu schenken sicherlich niemals aufgegeben hat, sie sollten die Krönung aller Anstrengungen sein, sollten

als reife Frucht zur rechten Zeit sein langes Streben belohnen. Als er stürmte und titanisch sich aufbäumte, fühlte er diese Reife im Tiefsten noch nicht; da er glücklich und sonnenfroh Werk auf Werk den Menschen bescherte und ihre Liebe errang, spürte er, daß auch diese Zeit noch vorüber gehen müsse, daß noch eine letzte Läuterung und höchste Sammlung, Verfeinerung und Vertiefung nötig sei. Nun diese erreicht war – starb er. Ein Herzschlag raffte ihn unerwartet dahin. Es war sein Schicksal, das größte Ziel nicht zu erreichen! Vielleicht schwebte ihm auch etwas vor, das überhaupt ihm und seiner Zeit noch gar nicht erreichbar war. Vielleicht hat er tatsächlich die Bahn völlig durchlaufen, die ihm beschieden war, körperlich und geistig, seelisch und künstlerisch?

Schon die Leipziger Zeit hatte ihm nach den großen und kleinen Werken seines eigentlichen Schaffensfrühlings und dem Frühsommer der „Hiller-Variationen" bereits einen reifen Sommer von großen Werken gebracht, die nun am besten geeignet scheinen, jene erträumte ganze Erfüllung zu ersetzen, und die als die Hauptwerke Regers gelten dürften, so lange sein Name genannt werden wird. Hierzu gehören schon die ersten der erwähnten späteren Kammermusikwerke; hierher in gewissem Sinn auch die beiden Konzerte mit Orchester: das für Violine (Werk 101), das von Reger selbst allerdings später als zu schwerfällig und zu dick instrumentiert im Verhältnisse zum Soloinstrumente bezeichnet wurde[27]), und das für Klavier (Werk 114), das in seinem

[27]) Seine übergroße Länge — es dauert über eine Stunde — ist bekannt. Und doch war es ursprünglich noch weit länger und von Reger für den Druck bereits wesentlich gekürzt worden. Ein ehemaliger Schüler mußte ihm helfen, die weggestrichenen

Mittelsatze, besonders auch noch durch die Choralzitate, auf den Styl der allerletzten Zeit hinweist. Diese Werke zeigen noch immer den titanischen Reger, aber nicht mehr mit dem verzweifelten Kampf in seiner Brust, sondern mit dem vollen Bewußtsein seiner Kraft und seiner umfassenden Menschenliebe. Was tragisch darin ist, ist der Erkenntnis entsprungen, und deshalb klar gestaltet, überlegen durchgeführt und wohlweislich abgerundet. Diejenige völlige „Durchsichtigkeit" seiner Meiniger Orchestersprache ist freilich noch nicht erreicht, welche die kurze und überraschend prägnante „Lustspiel-Ouvertüre" (Werk 120) schon anbahnt. Zwischen den zwei Konzerten aber stehen die beiden Werke, die für das große Chorwerk und die große Symphonie, die Reger schuldig bleiben mußte, uns den Ersatz liefern müssen, und die sehr wohl geeignet sind, dies zu tun: „Der 100. Psalm" für Chor und Orchester (Werk 106), und der „Symphonische Prolog zu einer Tragödie" (Werk 108).

Diese beiden Schöpfungen zeigen neben dem Titanischen am meisten das Heroische, dessen Reger fähig war; ihr Lebens-Inhalt ist aber ein religiöser. Beim 100. Psalm ergibt sich dies aus dem Text; doch ist hier ist nicht die persönliche Religiosität das Thema, sondern es wird ein grandioses Bild der Macht Gottes und seiner Herrschaft über alle Welt gemalt. Hier war der Stoff, der Reger über alles Grübeln und alle Not der Seele hinausführen konnte zum reinen

Stellen in der Originalpartitur so unkenntlich zu machen, daß nichts mehr davon zu lesen war. Reger legte ursprünglich auf das Violin-Konzert sehr großen Wert, und in der Tat enthält es wunderbare Schönheiten in Fülle.

Anschauen der Herrlichkeit Gottes, die zugleich die Herrlichkeit der mit Jauchzen ihm dienenden Welt einschließt. Reger wuchs hier zu einer Größe empor, die alle subjektiven Schranken weit hinter sich läßt, die in ihrer freien Herrschaft des Gestaltens an Händels größte Werke, seine „Te deum" erinnert, in ihrer äußersten Anspannung formender Willenskraft auch an Beethoven. Regers mystisches Vermögen, das unanfaßbar Ahnungvolle in Erscheinung treten zu lassen, wird hier der klaren Gestaltung eingeordnet, um das „Erkennet, daß der Herr Gott ist" in die ihm zukommende Sphäre des Übersinnlichen zu verweisen. Die gewaltige Doppelfuge führt Gott und Menschen zusammen durch deren Vertrauen in seine Freundlichkeit und ewig währende Gnade. Die Bekrönung durch den als cantus firmus in glanzvoller, äußerer und innerer Steigerung den Strom der Fuge überstrahlenden Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott" läßt denken an Regers erstes großes Orgelwerk, das er diesem Chorale widmete, und das schon einen überraschenden Anlauf nahm zu ähnlicher Macht und Kraft. Welche Kämpfe mußten noch ausgetragen, welche Entwicklung mußte noch in stetem Ringen durchlaufen werden bis zur Klarheit des weit gespannten Bogens dieser Riesenfuge!

Der „symphonische Prolog" hingegen wendet sich wieder dem Subjektiven zu. Die Religiosität, als Gefühl der Abhängigkeit, ist hier in diesem Orchesterwerke weit mehr zum Ausdrucke gebracht als in dem Chorwerke, wo sie so zu sagen als von selbst verständliche Voraussetzung inbegriffen erscheint und die Darstellung sich darüber weit hinaus in die Sphäre des Anschauens erhebt. Der Titel „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie" ist nicht durchaus

Prof. Karl Straube, der Leipziger Thomaskantor

DIE MUSIK

wörtlich, als auf eine vorhandene oder gedachte Tragödie vorbereitend, zu verstehen. Für einsätzige symphonische Werke war bisher der in solchem Falle noch weniger mögliche Titel „Ouvertüre" geläufig gewesen, den Reger nachher für die kurze, ein leichtes Gedankenspiel humorvoll zur Darstellung bringende „Lustspiel-Ouvertüre" unbedenklich verwenden konnte. Nicht ohne den Rat von Freunden einzuholen, gab Reger seinem symphonischen Werke den Titel, den es nun, da Niemand einen besseren vorschlagen konnte, behielt. Der Hinweis auf eine Tragödie zeigt auch am besten seine Eigenart an. Es ist eine Auseinandersetzung mit dem Schicksal. Der Form nach könnte man den „100. Psalm" fast eher eine Symphonie nennen als etwa dieses Werk, denn er gliedert sich, wie eine Symphonie, als zyklischer Aufbau deutlich erkennbar, in vier Sätze, von denen die zwischen den „Ecksätzen" stehenden ganz gut mit einem Scherzo und einem Adagio verglichen werden könnten. Der „symphonische Prolog" dagegen zeigt die Form des ersten Satzes einer Symphonie, mit einer Fülle von Einschiebungen allerdings bei der „Themen-Aufstellung" und einer „Koda", die den Charakter eines Stückes aus einem „langsamen Satze" hat. Vergrößert und auf breitere Bahn gewiesen wird er noch durch die umfangreiche Einleitung, auf deren Themen im weiteren Verlauf immer wieder Bezug genommen wird. Die tragische Stimmung, oder wenn man will „das Schicksal", wird in dieser Einleitung festgelegt, während in der Themen-Aufstellung von verschiedenen Seiten her Kontraste oder Gegenwirkungen aufgestellt und entwickelt werden; in der Durchführung wächst der innere Konflikt heran, und es kommt zu einer gewaltigen Spannung

und Entladung. Den Kreis des Geschehens beschließt religiöse Weihe, Vereinigung mit einer Macht der Gnade, Erlösung, Eingehen in höhere Sphären. Reger wendet in diesem Werk, um der außerordentlich weiten Spannung des Ganzen Einheitlichkeit zu geben, mehr als sonst das Prinzip der motivischen Entwicklung, der Abwandlung und Zerpflückung von kleinen Motiven und kurzen Motivteilchen an. Aber nicht, wie Brahms, um zu zerspalten und zu zergrübeln, sondern um zusammenzufassen und bedeutungsvolle Bezüge herzustellen. Es ist fast wie eine Herüberführung der Brahms'schen Methode zur Wagner'schen „Leitmotiv"-Arbeit. Ein gewisser formalistischer Rückstand verbleibt diesem sonst so geschlossenen Werke durch die Beibehaltung der Sonatenform, indem die „Reprise", die Wiederholung der „Themen-Aufstellung", nach den gewaltigen Vorgängen am Schlusse der „Durchführung" leicht wie zu lang und nur äußerlich wiederholend wirkt. Reger hat dies selbst empfunden und durch den Vorschlag eines Sprunges, der die verklärte Schlußmelodie in räumlich nähere und dadurch erkennbarere Beziehung zu jenen Vorgängen setzt, den Eindruck des innerlich Notwendigen wieder hergestellt.

Dieses Werk, dessen Blick – wie der Schluß schon dem oberflächlichen Beobachter erkennen läßt – nicht sieghaft nach außen, sondern letzten Endes über alle Resignation verklärt nach innen sich richtet, hat nicht die Popularität errungen wie die „Hiller-Variationen"; dafür ist es auch viel zu problematisch. Es wird aber stets wieder hervor geholt werden müssen, wenn man Reger dort, wo er am größten ist, sucht. Und es ist vielleicht eines der kostbarsten musi-

kalischen Vermächtnisse einer Zeit, die so um Erleuchtung und geistige Zusammenfassung ringen und kämpfen mußte, die bei allem äußeren Glanze die Besten so innerlich bluten machte, an die folgende, die noch als vollkommenes Rätsel vor uns steht. Zugleich ist es eine monumentale Schöpfung, die schon durch ihre formale Konzentration eine Dauer über einen nicht geringen Zeitraum verbürgt.

*

Geistliche Gesänge für gemischten Chor a cappella kleineren Umfanges hatte Reger schon früher eine größere Anzahl verfertigt. In Leipzig entstanden nun, wohl durch den „Thomanerchor" angeregt, die beiden wundervollen fünfstimmigen Motetten (Werk 110), denen sich noch ein 12 stimmiges „Vater unser" (zu drei Chören) anschließen sollte. Dieses hat Reger auch fast vollendet[28]); die große Schlußfuge über „Denn Dein ist das Reich" war schon so weit vorgeschritten, daß vom Cantus firmus der Choralmelodie „Meinen Jesum laß' ich nicht", statt deren Text derjenige der letzten Bitte ihr untergelegt ist, einige Zeilen bereits vorbereitet waren. Wenige Partitur-Seiten vor dem Schlusse bricht das Manuskript ab, dessen größter Teil druckfertig gemacht ist. Reger hatte den Plan zu diesem Werke lange mit sich herum getragen, auch gegen seine sonstige Gewohnheit öfter davon gesprochen. Er wollte etwas ganz Verklärtes schreiben, das sein Verhältnis zu Gott als dem

[28]) Doch nicht für Männerchor, wie es H. Poppen mitgeteilt hat; das Manuskript ist im Besitze von Prof. Karl Straube in Leipzig.

Vater der Menschen zum innigsten, aber auch ehrfürchtigsten Ausdruck brächte. Ob der zwölfstimmige Satz, der die glanzvolle Art der älteren Venetianer mit deutscher Innigkeit verbindet, ihm aus inneren oder äußeren Gründen hiefür noch nicht genügte, ob er vielleicht an seiner Aufführbarkeit zweifelte – genug, wir haben es zu beklagen, daß ein schönes Stück Musik, eine kunstvolle Arbeit, ein religiöses Bekenntnis so kurz vor der Vollendung hinfällig geworden ist. Reger hatte seinen Plan nunmehr auf ein „Vater unser" für Chor und Orchester gerichtet. Es sollte offenbar eine Art endgiltiger Darstellung seines religiösen Bekenntnisses, zugleich sein tiefstes religiöses Vermächtnis an die Menschen werden. Auch diesen Plan hat sein Tod vereitelt. Längere Zeit, wohl auch in den Leipziger Jahren, trug sich Reger ferner mit der Absicht, ein Oratorium, ein mehrteiliges Chorwerk, zu komponieren, das über die letzten Dinge handeln sollte; der Choral „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" sollte darin eine bedeutungsvolle Rolle spielen. Reger hatte die Färbung, die er ihm geben wollte, schon klar im Kopf und erzählte auch davon. Ob von diesem Chorwerk etwas zu Papier gekommen ist, erscheint fraglich.

Regers Enttäuschungen über die Unmöglichkeit seiner direkten Mitarbeit an der protestantischen Kirchenmusik werden nicht so tief gegangen sein wie die, die er sonst in seinem Bestreben nach geregelter, fruchtbarer Tätigkeit im musikalischen Leben erfuhr. Immerhin hatte doch vielleicht eine hoch gesteigerte Erwartung bei näherem Kennenlernen der tatsächlich bestehenden Verhältnisse eine gewisse Ernüchterung eintreten lassen. Aus der Ferne konnten nun

auch die katholischen Stimmungen, die mit seiner Jugenderziehung verknüpft waren, wieder ungestörter wirken. Reger ist immer Katholik geblieben, und es lag für ihn niemals ein zwingender Grund vor, es nicht zu bleiben. So hatte er auch neben den Choralkantaten und anderen Arbeiten für die evangelischen Kirchenchöre eine Reihe Kompositionen für die Zwecke der katholischen Kirchenmusik verfaßt, die unter der Werk-Ziffer 61 vereinigt sind. (Die viel breiter angelegten, umfangreichen Kantaten sind ohne Werk-Zahl erschienen und also von Reger zunächst wohl nur als sinnvolle Aussetzung der Choräle in den verschiedenen Strophen aufgefaßt worden.) Diese umfaßt eine größere Reihe von „Tantum ergo", von „Marienliedern" und „Trauergesängen" für gemischten Chor oder einige Solostimmen mit und ohne Orgel, im Ganzen achtunddreißig schöne, einfach gehaltene und tatsächlich „leicht ausführbare" Stücke, teils von kirchlich strenger, teils auch von romantisch weicher Färbung. Die protestantische Kirchenmusik, der er zweifellos seine größere Zuneigung zuwandte, war für ihn auch nicht der Protestantismus. Vor alten Sitten und Gebräuchen hatte er stets Achtung, und er behielt auch Verständnis für vieles, worüber Andere blasiert die Achsel zucken. Er kannte die Seele des Volkes und deren Bedürfnisse, weil seine eigene Seele sich nicht von ihr los getrennt hatte. So war über der geistig-poetischen protestantischen Mystik die glutvollere, sinnenfälligere, wenn man will sinnlichere, die der katholischen Kirche zu Gebote steht, ihm nicht fremd geworden. Gerade im nüchternen Leipzig erinnerte er sich ihrer wieder. Der Anlaß war ein Gedicht von Martin Boelitz: „Die

Nonnen". Die sinnliche Verzückung, die ein Wunder erlebt, gestaltete er nun durch Chor und Orchester, als Werk 112, und er fand Farben dafür, die auch für ihn in dieser flimmernden Leuchtkraft neu waren. Man wird in mancher Hinsicht an den „Gesang der Verklärten" erinnert; nur steht jetzt ein so zu sagen raffinierteres Orchesterkolorit Reger zu Gebote, und mit Überlegenheit nutzt er alle Gegensätze und Steigerungen aus, ohne den Grenzen der Ausführbarkeit so nahe zu kommen. Besonders wirksam ist der Gegensatz zwischen der asketisch altertümlichen Satzweise der Gesänge der Nonnen, in denen es doch wie verhaltene Erregtheit zittert, und der ekstatischen Glut der übrigen Teile, bis das Wunder wie in einem verzückten Rausche mit fast greifbarer innerer Wirklichkeit sich vollzieht.

Reger standen jetzt schon die Möglichkeiten des Orchesters für alle Wirkungen zu Gebote; das zeigte sich auch in den Männerchor-Werken mit Orchester, die ein, äußerlich betrachtet, in ähnlicher Richtung liegendes, nur noch persönlicher sich aussprechendes Werk für Altsolo und Orchester: „An die Hoffnung" nach Hölderlin (Werk 124) der Zeit nach einschließen. Hier beginnt aber bereits der Einfluß der Meininger Tätigkeit. Seine genauen Orchesterstudien macht er in den verschiedensten Formen: der alten des Konzerts, der neuen der „Tondichtung" und verschiedenen Arten der Suite. Der Einflüsse, die er hierbei von außen her auf sich wirksam werden ließ, wurde schon gedacht. Diese Meininger Zeit brachte ihm Erfüllung vieler Wünsche, Einblick in manches ihm neue Wesen, erwünschteste Tätigkeit, große weit reichende Erfolge, eine

einflußreiche Stellung[29]). Auch unermeßliche Arbeit, aufreibendste Reisen mit dem Orchester, Abhaltungen aller Art. Und selbst von hier ist er nach zwei Jahren nicht ohne Bitterkeit geschieden. Für sein Orchester hatte er getan, was er nur konnte, wie dessen Vater betrachtete er sich; von ihm her kamen ihm deshalb auch die Bitternisse. Über Hofintriguen half ihm sein Humor leichter hinweg. Es kam der Krieg, und der greise Herzog Georg, den Reger von tiefstem Herzen verehrte, starb. Das Einschneidendste aber war, daß Regers Gesundheit den ungeheuren Anforderungen nicht mehr sich gewachsen zeigen wollte. Er sehnte sich nun nach mehr Ruhe; in Jena wollte er sie endlich finden, dort seine größten Pläne noch reifen lassen – befand er sich, dem Alter nach, doch auf der vollen Höhe des Lebens. Geleistet hatte er in diesem Leben allerdings schon mehr als eine Lebensarbeit, an anderen gemessen. Aber jetzt wollte er nun gerade erst richtig anfangen. Alles Bisherige kam ihm jetzt nur wie eine Vor-

[29]) Ihm wurden die Titel „Generalmusikdirektor" und „Hofrat" (dieser vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha) verliehen. Den Titel „Professor" hatte er schon in Leipzig vom König von Sachsen erhalten. Auch über den Ehren halber verliehenen Doktor-Titel von der philosophischen Fakultät zu Jena und von der medizinischen zu Berlin verfügte er schon seit einigen Jahren. Die große „Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft" hatte ihm der Großherzog von Hessen verliehen, der ihm und seiner Musik besonders zugetan war. — Die Berufung Regers nach Meiningen war dem Herzog Georg von Fritz Steinbach empfohlen worden, im Hinblick darauf, daß Reger für die Werke von Brahms besonderes Verständnis betätigt hatte. War doch Meiningen unter der musikalischen Leitung Bülows wie Steinbachs ein Mittelpunkt der Brahms-Pflege gewesen.

bereitung vor. Er hatte auch in der Arbeit an den alten Meistern sich noch nicht genug getan, seine Bearbeitungen sollten deren Schätze noch besser und reicher zum Auswerten bringen. Die „Mozart-Variationen" (Werk 132) geben Kunde, was ihm selbst noch die alten Meister an unerschöpflicher Anregung und Begeisterung zu geben hatten. Auch die „Telemann-Variationen" für Klavier[80]) (Werk 134) zeigen eine neue, reife und kostbare Frucht der noch wachsenden Strenge wie Größe seiner Kunstgesinnung. Ein „Hymnus der Liebe" für Bariton-Solo mit Orchester (nach Jakobowski) brachte die große Linie und das edle Pathos früherer Werke in neuer, abgeklärter Art. Die nationale Begeisterung des Jahres 1914 entflammte ihn zu seiner „Vaterländischen Ouvertüre" (Werk 140). Eine „Serenade" und ein „Trio" in der Besetzung des Werkes 77 zeigten, wie er jetzt die kleinen Kammermusik-Formen mit noch feinerem Sinn auszugestalten wußte. Die schon erwähnten Geistlichen Gesänge, viele Kinderlieder für seine zwei Adoptiv-Töchterchen, kleine Klavierstücke „Träume am Kamin" (Werk 143) zeigen, wie er im Kleinen groß zu sein gelernt hatte, wie kindliche Einfalt und männliche Reife sich durchdrangen. Zwei kleinere Chorwerke mit Orchester (Werk 144): „Der Einsiedler" (nach Eichendorff) und „Requiem" (nach Hebbel) sind wie in Ahnung einer anderen Welt, wie in Abschiedstimmung getaucht. Sie bringen als gedankenvolle Anspielungen wieder Choralzitate. Für Orgel hat er in den letzten Jahren

[80]) Reger kehrt hier zur strengen „Double"-Form der Variationen zurück. Das Thema steht, wie das Hiller-Thema, in Riemanns „Katechismus des Generalbaßspiels".

nochmals einige größere Werke geschrieben, aber auch ein Heft kleiner Choralvorspiele anspruchslosester Fassung. Es kamen nun noch sieben auf eine neue Entwicklung auch in diesem Bereiche hinweisende Orgelstücke (Werk 145) hinzu, die eine andere, kürzere Art Choralphantasien darstellen gegenüber den großen seiner Jugend, und die teils auf die Kriegzeit, teils auf die großen christlichen Feste Bezug nehmen. Endlich folgte noch das schöne, zart-verklärte Klarinettenquintett (Werk 146) – ein „Andante" und „Rondo capriccioso" für Violine und Orchester war nur halb vollendet. Da nahm, vollkommen unversehens, der Tod dem Rastlosen die Feder aus der Hand. Er überraschte ihn in Leipzig, Nachts im Bett. Regers letzte Tätigkeit war der Unterricht am Leipziger „Konservatorium", den er, von Meiningen und Jena aus in treuester Regelmäßigkeit jede Woche herüberfahrend, als lieb gewordene Tätigkeit immer beibehalten hatte. Die Auslegung Beethoven'scher Streichquartette und einer Brahms'schen Symphonie war seine letzte Gabe an die Schüler gewesen.

*

Die Fragen nach der Zukunft des Reger'schen Lebenswerkes zu beantworten, das ist heutigen Menschen nicht gegeben. In den ruhigen, gesicherten Zeiten vor dem großen Kriege war es so leicht, an die Zukunft alles dessen, was einem edlen Streben entsprang, zu glauben, sich ein Aufwärtssteigen der Menschheit nach Zielen, die unbeirrbarer Idealismus als erstrebenswert ansah, zuversichtlich vorzustellen. Heute, wo Regers Musik doch bereits einen breiten Raum im Konzertleben einnimmt, kann man nicht einmal darauf

vertrauen, daß in einiger Zeit Klaviere von der Güte, wie sie Regers Werke verlangen, Orchester von der nötigen Leistungsfähigkeit, Säle mit der erforderlichen Bequemlichkeit, Menschen mit den genügenden, technischen und geistigen Fähigkeiten, Orgeln, die in brauchbarem Stande gehalten werden, ein Volk, das Zeit, Kraft und Nerven hat, sich solcher Musik zu widmen, – ob überhaupt irgend eine der vielen Voraussetzungen noch vorhanden sein wird, ohne die eine Musikpflege undenkbar ist, die Regers Lebenswerk nutzen könnte. Ist doch bereits jetzt der Zustand eingetreten, daß Noten kaum noch gedruckt werden, daß eine Nachfolge auf dem Wege Regers dadurch schon fast unterbunden ist. Regers Werke entstanden in lebendigem Bezug auf eine hoch entwickelte musikalische Kultur, der alle Hilfsmittel, solchen Reichtum zu verwerten, in reichstem Maße zu Gebote standen. Auf die Wiederkehr solcher Zeiten ist für lange hinaus nicht zu rechnen.[31]) Im „Reger-Archiv" zu Jena und in der „Reger-Gesellschaft" sind Einrichtungen geschaffen, die dazu berufen sind, Regers Erbe dem deutschen Volk inzwischen treu zu bewahren. Fast ist es wie eine Vorahnung von der Vergänglichkeit der großen Einrichtungen, daß Reger so viele Werke geschrieben hat, die nur wenige Instrumente zur Aufführung benötigen, daß er neben dem stark besetzten Orchester auch ein weniger großes im Auge hatte; daß er so viele Möglichkeiten der ausführenden Organe bedacht hat und so vielseitig, auch in diesem Betrachte, tätig war. So wird, falls auch ein großer Teil seiner Werke zeitweise

[31]) Oder sollte die gegenwärtige Musikhochflut in den Großstädten vielleicht doch mehr bedeuten als eine vorübergehende Erscheinung der Oberflächen-„Konjunktur"?

verschüttet werden oder doch in Vergessenheit geraten sollte, immer noch einiges davon irgend einen Platz finden können. So tauchte vor dem 30jährigen Krieg eine Kompositionsart auf, die statt vollstimmiger Besetzung eine solche von wenigen Stimmen oder Instrumenten ermöglichte; sie gelangte bald zu großer Bedeutung und half der Musikpflege über eine lange schwere Zeit hinweg. Regers Choralkantaten, um nur ein Beispiel zu nennen, zeigen ähnliche Möglichkeiten; seine ausgedehnte Berücksichtigung der Kammermusik hat schon vielen kleineren Orten den Weg gewiesen, auch ohne die großen Mittel des Orchesters die Höhe des neuesten Standes der Musik mit zu erleben.

Die Kraft des Geistes ist es, der einzig Diejenigen vertrauen können, welche noch an eine weitere Zukunft unseres Volkes und seiner Kultur zu glauben vermögen. Liegt solche Kraft auch im Reger'schen Werke, so wird dessen Geist sich seinen Körper immer wieder, so lang er wirksam sein kann, auferbauen. Ist Regers Musik freilich Dekadenz-Erscheinung, Zeichen von Zersetzung, so ist sie schon tot; ist sie nur letztes Aufflackern eines Epigonentums, dann wiederum kann sie auch keine Lebenskraft in schwierigen Zeiten entfalten. Ist sie aber Ausdruck des Besten vom deutschen Geiste, dann kann sie sein Wiederauferstehen auch belebend und fördernd begleiten. Durch sein unermüdliches Hinweisen auf seine großen Meister hat Reger dem deutschen Volke gezeigt, welche Kraftquellen es in seinem Schoße birgt. Sollte sein Zusammenfassen dieser Quellen im eignen Werke nicht helfen können, ihre Wirkung in neue Zeiten zu tragen? Vielleicht kann überhaupt dies Zusammenfassende in Reger ganz besonders segensreiche

Wirkungen für die Erhaltung deutschen Gesammt-Bewußtseins enthalten; hat er doch Katholisches und Protestantisches, Volksmäßiges und Aristokratisches in sich vereinigt und verarbeitet, ohne je von sich selbst auch nur im Geringsten etwas zu verleugnen. Noch Höheres aber scheint möglich: daß hier ein Werk vorliegt, das vom besten deutschen Geiste der ganzen Welt Zeugnis abzulegen wieder einmal berufen ist; das der Menschheit gehören wird als Teil ihres geistigen Besitzes.

Eins aber ist gewiß: Regers Persönlichkeit ist so geartet gewesen, daß auf ihn ohne jede Gewaltsamkeit eine wohlbekannte Stelle aus dem größten deutschen Dichterwerk angewandt werden kann, und mit besserem Grund, als die bloße Sitte, mit solchen Zitaten zu schließen, gibt:

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen."

Aufsätze
von
Max Reger.

Zwischen den Schlachten.

Der Herrgott lenkt,
der Künstler denkt,
der Kritiker henkt.

Auch ein schon oft Gehenkter,
aber immer noch Lebendiger:

Prof. Dr. Max Reger.

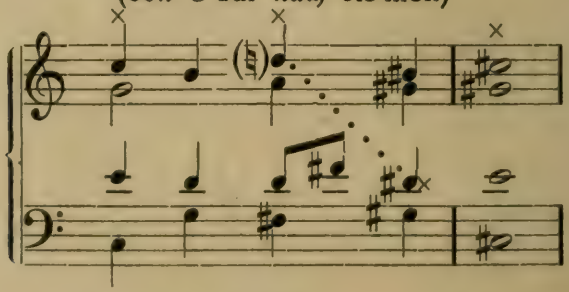
Ich bitte um's Wort!

(1904)

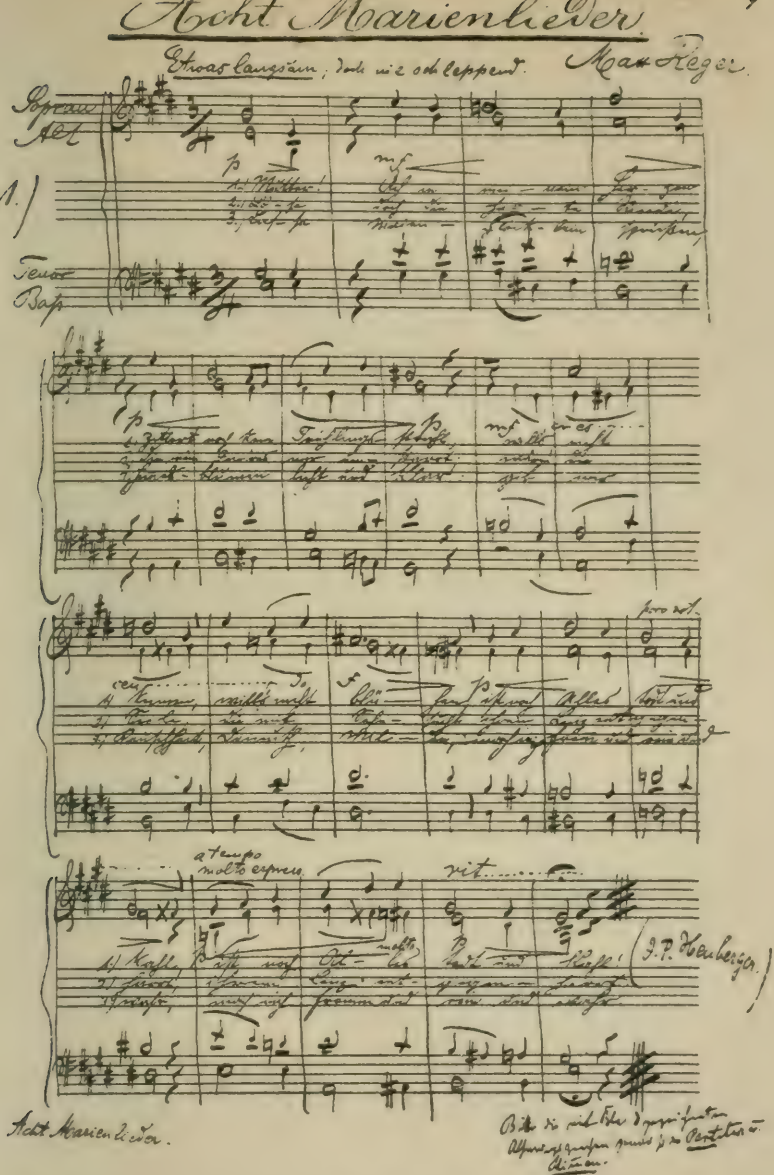
In Nr. 21, pag. 377 und 378 der „Neuen Musikalischen Presse" (vom laufd. Jahrg.) befindet sich eine längere Besprechung meines Büchleins „Beiträge zur Modulationslehre" (C. F. Kahnt Nachfolger), welche mich zwingt, der Öffentlichkeit einige ergänzende Bemerkungen zu diesem Referate zu übergeben. Ich betone nachdrücklichst, daß mir der betr. Herr Referent nach Namen und Persönlichkeit gänzlich unbekannt ist und es mir vollständig ferne liegt, eine „Antikritik" zu liefern. Denn es ist mir gleichgiltig, welche Meinung der Herr Referent über mein Büchlein hat, nachdem er die moderne Harmonik und Modulation mit einem so zu sagen „verrückt" gewordenen Automobil vergleicht; und das um so mehr, als er beliebt, in seiner gewiß ernst gemeinten, aber kaum ernst zu nehmenden Besprechung mein Büchlein (ein allerdings an Umfang bescheidenes Werk) mit einigen geistreichelnden Witzen über das moderne Modulationsautomobil abzufertigen. Ein theoretisches Buch wie meine „Beiträge zur Modulationslehre", das sich auf eigene, langjährige Erfahrung im Theorieunterricht und klarste Anschauung in Bezug auf Harmonik und Modulation gründet, mit kurzen Worten abzusägen, dürfte verfehlt sein, besonders wenn man bedenkt, welche große, geradezu unübersehbare Rolle die Lehre von der Modulation, speziell im Hinblick auf das

moderne Schaffen, im Unterrichte spielt! Ob dem Herrn Referenten ein großer Teil meiner Modulationsbeispiele wegen ihrer „durch das allzu plötzliche Ausweichen bedingten Schönheitsgefährlichkeit (!!) kaum empfehlenswert" erscheint, ist nach dem oben charakterisierten Ton der Besprechung belanglos, um so mehr, als bekanntlich ein Unterschied zwischen dem „Musikalisch-Schönen" und dem „Musikalisch-Häßlichen" gar nicht so leicht zu treffen ist, und sich der immer nur relative Begriff des „Musikalisch-Schönen" sehr, sehr schnell von Jahr zu Jahr ändert. Es heißt da: „Wer Modulationen wie beispielsweise die Nr. 6, 19, 27 und 46 des Reger'schen Buches oder den Querstand in Nr. 26 billigen kann, für dessen ‚Geisterohren'*) muß allerdings tönend schon ‚ein neuer Tag geboren' sein." Über die „Plötzlichkeit" meiner Beispiele Nr. 6, 19, 27 und 46 streite ich mit dem Herrn Referenten nicht; dazu fehlt mir jede Lust. Das Beispiel Nr. 26 aber, das den nach seiner Meinung so entsetzlichen Querstand enthalten soll, heißt:

(von C dur nach cis moll)



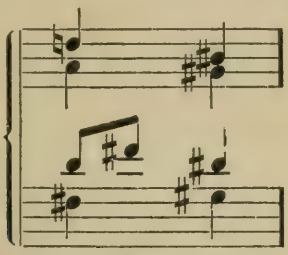
*) Bei Goethe („Faust" II, 1) bekanntlich: „Geistes-Ohren" — Anm. d. Herausg.



Nachbildung von Max Regers Werk: Op. 61 d, Nr. 1 — in Urschrift

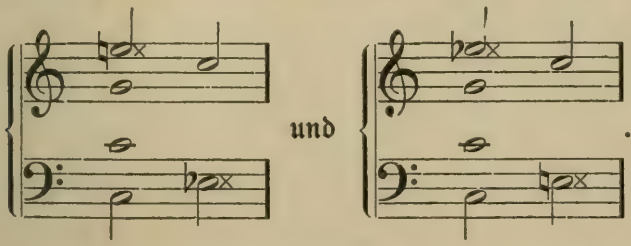
Der Querstand kann nur der zwischen dem **d** des Sopran (3. Viertel) und dem **dis** des Tenor (4. Viertel) sein. Nun – ich gestehe, daß mein Erstaunen, diese beinahe schon veraltete Akkordverbindung im Jahre 1903 n. Chr. mit so hoheitsvoller Entrüstung als „querständig" gebrandmarkt zu sehen – ungeheuerlich war.

Kopfschüttelnd fragte und frage ich immer wieder, wie man hier einen Querstand entdecken kann! Wer viel Musik, viel klassische Musik gehört hat, wird bestätigen, daß man einer solchen Akkordverbindung wie in Nr. 26



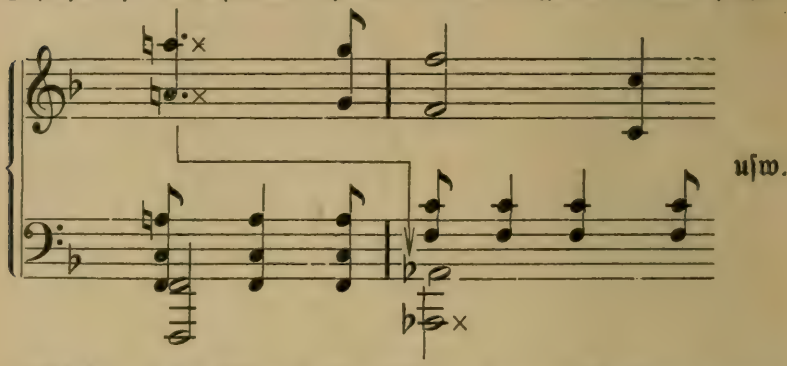
in klassischen Stücken auf Schritt und Tritt begegnet.

Ein „Querstand" ist bekanntlich nur allein zwischen Dur- und Mollterz des selben Dreiklangs möglich, also z. B.



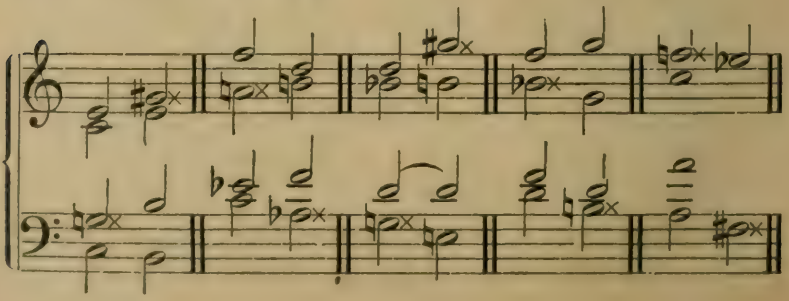
Und selbst solche Verbindungen d. h. einzig mögliche Querstände finden wir oft genug in klassischen Meister-

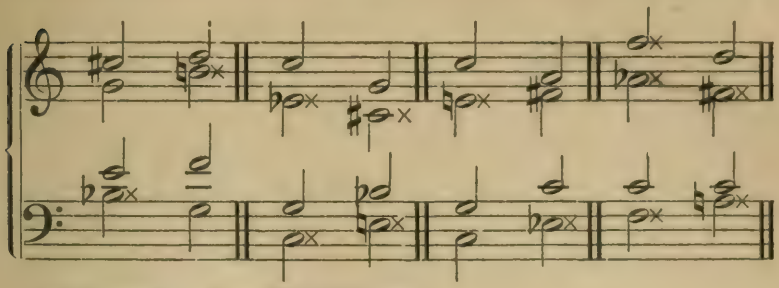
werken, sogar in einem der hervorragendsten Werke eines Meisters, dem Niemand nachsagen kann, daß er „schönheitsgefährlich" komponiert habe. Die betreffende Stelle heißt:



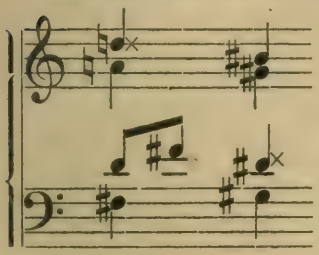
Dieser „schreckliche" Querstand, der nicht etwa „wegphrasiert" werden kann, steht im 3./4. Takt des I. Satzes der F dur-Symphonie von — Joh. Brahms.

Der Begriff des Querstandes ist jedoch vollständig deplaziert, absolut falsch angewandt in all' jenen Fällen, in denen die chromatische Veränderung des selben Tones in einer anderen Stimme **nicht** zwischen Dur- und Molterz stattfindet. Demnach sind folgende Verbindungen nie und nimmer querständig:

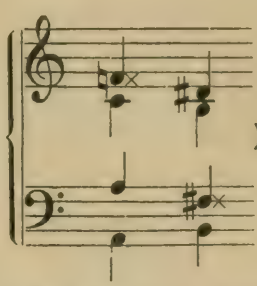




Und gerade die Verbindung



(in e moll:

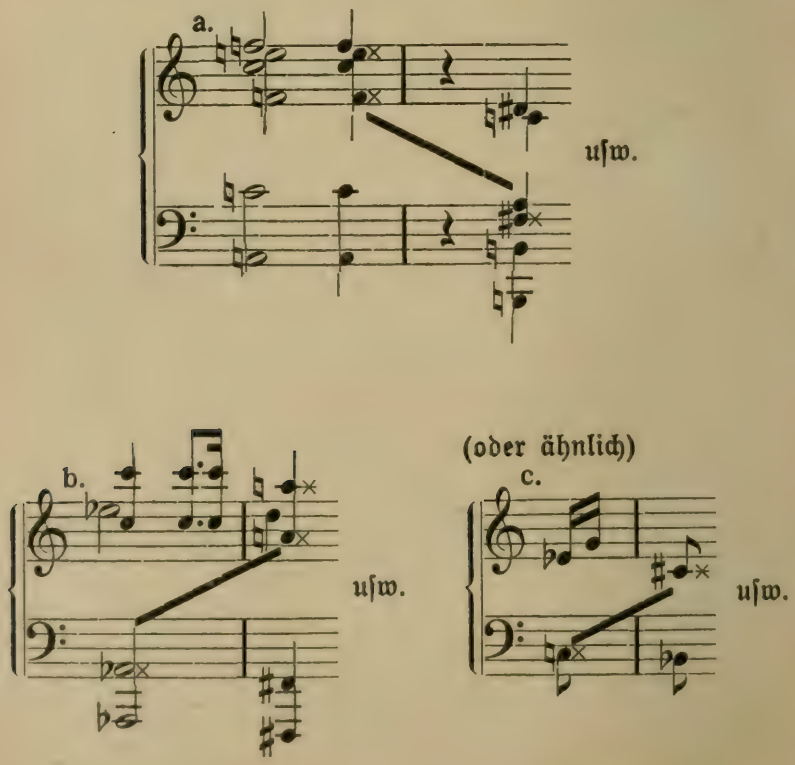


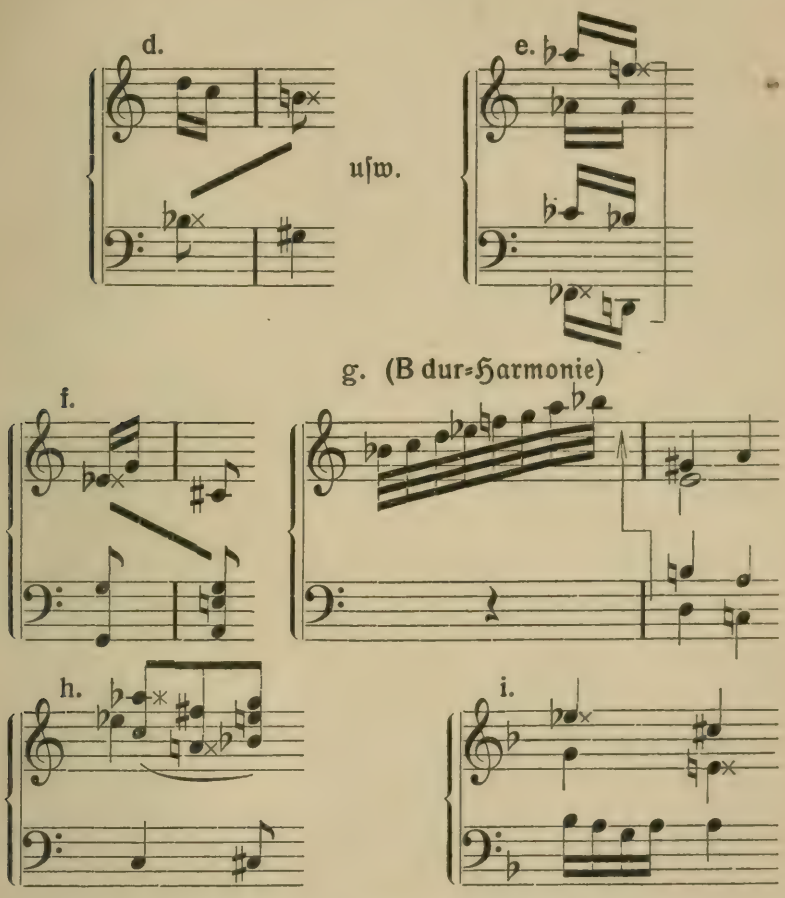
),

die den Herrn Referenten in moralische Entrüstung gebracht hat, ist eine altbekannte, jedem Harmonieschüler längst geläufige, eine in der Praxis unzählige Male vorkommende. Scarlatti vor 200 Jahren schrieb sie schon, und seitdem finden wir diese Verbindung der Mollunterdominante (mit dem Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte) mit der Duroberdominante tatsächlich in der weitaus überwiegenden Mehrzahl aller Meisterwerke von J. S. Bach bis R. Strauß und Hans Pfitzner. O ihr J. S. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner, Strauß, Pfitzner — o ihr Armen im Geiste, die ihr Akkordverbindungen, Querstände komponiert habt, daß alle Diejenigen, die solche „schönheitsgefährlichen Quer-

stände" billigen können, „Geisterohren" haben müssen, für welche überirdischen Ohren tönend schon „ein neuer Tag" geboren sein muß!

Aus der unendlichen, unübersehbaren Fülle des Vorkommens dieses „Querstandes", der da in Nr. 26 meiner Modulationsbeispiele entdeckt worden ist, gestatte ich mir, Allen, die etwa ähnliche Ansichten hegen, einige weitere zur geneigten Kenntnisnahme zu unterbreiten:





Ich verschweige, aus welchen Werken diese Beispiele, deren es noch unzählige in der klassischen Musik gibt, entnommen sind.

„Mehr Licht!"

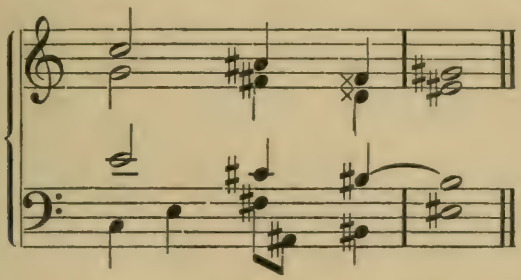
(1904)

Eine in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" (Nr. 5, 1904) stehende Besprechung meines Büchleins „Beiträge zur Modulationslehre" (C. F. Kahnt Nachf., Leipzig) beweist zu meinem Bedauern, daß obige Worte Goethe's heut zu Tage noch gar nicht veraltet sind. Diese Tatsache ist um so betrübender, wenn man sieht, daß in manchen Köpfen selbst über die denkbar einfachsten Fragen der musikalischen Theorie noch immer heillose Konfusion herrscht. Herr Max Arend, der mein Büchlein in dem eben erwähnten Blatte besprach, äußerte in dem Referate Ansichten, die ich nicht umhin kann, etwas näher zu beleuchten.

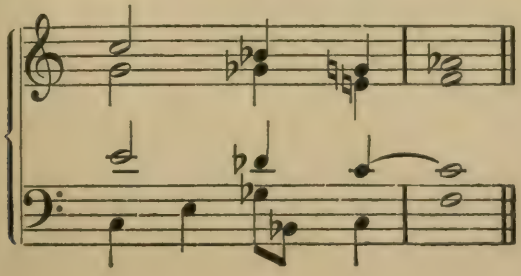
Zuerst sei Herr Arend auf seinen „Eingangsirrtum" aufmerksam gemacht. Er schreibt da, mein Büchlein könne als ein Praktikum der Riemann'schen Modulationslehre und damit gleichzeitig als ein Repetitorium der Riemann'schen Harmonielehre bezeichnet werden. Wie der Verfasser zu dieser durch nichts bewiesenen Behauptung kommt, ist mir unerklärlich, denn 1. bediene ich mich in meinem Büchlein nie der Riemann'schen Akkordbezeichnung, wende vielmehr durchgehends die allgemein gebräuchliche, längst erprobte Bezeichnungsweise an, wie sie auch Richter, Helm usw. benutzen; 2. benenne und bezeichne ich den Molldreiklang so, wie er in der ganzen Musikwelt genannt wird: (a moll) und nicht, wie's nach Riemann heißen würde: „Unter-e" (°e). Was ich von Riemann entlehnte, ist einzig und allein der Begriff (aber nicht die Bezeichnung) der „neapolitanischen Sexte" – vielleicht auch der dorischen Sexte. Aber auch

diese Begriffe waren den Theoretikern vor Riemann keine unbekannten Größen. Tonika, Unter- und Oberdominante, Parallelen sind ebenfalls längst sattsam bekannte Dinge, und auch den Gebrauch der Umdeutung bei der Modulation kannte man sehr wohl schon vor Riemann. Zudem muß ich hier noch nachdrücklichst erklären, daß mein Büchlein für den Musiker, welcher Theorie ausschließlich nach Riemann getrieben hat, ziemlich unverständlich sein wird.

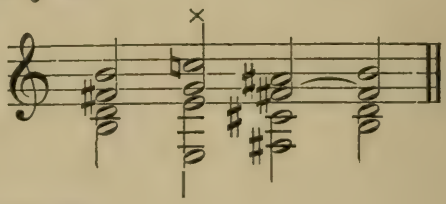
Herr Arend hat weiterhin in meinem Büchlein einige „Fehler" (!) entdeckt. Nach seiner Behauptung ist z. B. mein Modulationsbeispiel (Nr. 30, von C dur nach eis moll) falsch!



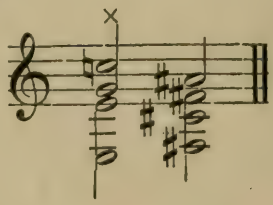
Er behauptet, sämmtliche Akkorde dieser Modulation liegen in f moll und das Beispiel hieße eigentlich so:



Wie Jeder sehen wird, befindet sich in diesem, mir zur Nachahmung und zum eventuellen Studieren gegebenen Musterbeispiele des Herrn Referenten ein Fehler, der in der Theoriestunde als einer der schlimmsten gerügt zu werden pflegt, es ist der übermäßige Sekundschritt des Tenors e — des (vom 1. zum 2. Akkord). Aber außerdem ist die Behauptung, mein Modulationsbeispiel gehöre nach f moll, durch nichts bewiesen. Es scheint Herrn Arend entgangen zu sein, daß es sehr wohl möglich ist, den C dur-Dreiklang in seiner ersten Versetzung (also den Sextakkord e g c) sofort als e moll-Dreiklang mit Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte (d. i. Akkord der neapolitanischen Sexte) aufzufassen. Wenn z. B.

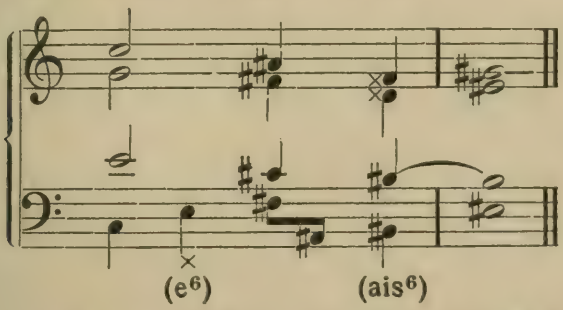


richtig ist, dann ist



ebenso richtig, direkt verständlich und absolut logisch. Weiter behauptet der Referent, auf den Tritonusschritt C dur – Fis dur könne nicht ein weit ausholender Harmonieschritt in der selben Richtung folgen; er begründet

diese Behauptung mit Riemanns „Syntaxis", Leipzig 1877. Mit seiner Berufung auf Riemann hat Herr Arend bei mir sehr wenig Glück. So sehr ich Prof. Dr. Riemann schätze, so leid tut es mir, seine musikalische Theorielehre in keiner Weise für mich als bindend oder unfehlbar ansehen zu können, abgesehen davon, daß seine „Syntaxis" schon 1877 erschienen ist. Seitdem – Wagner wurde damals noch als „Erbfeind" der deutschen Kunst nur allzu häufig verschrieen – ist mancher nicht für möglich gehaltene Umschwung in sehr vielen, vielen tief einschneidenden Anschauungen eingetreten. Ich bedaure also konstatieren zu müssen, daß Herr Arend, der sich in der Verdammung meines Beispiels Nr. 30 auf Riemanns Lehre stützt, eben mit dieser Riemann'schen Lehre auf merkwürdig gespanntem Fuß leben muß, da es sonst unmöglich wäre, hier Tritonusschritte zu entdecken. Nach Riemanns Lehre von dem Akkord der neapolitanischen Sexte ist der Sextakkord e g c in dem Beispiel Nr. 30

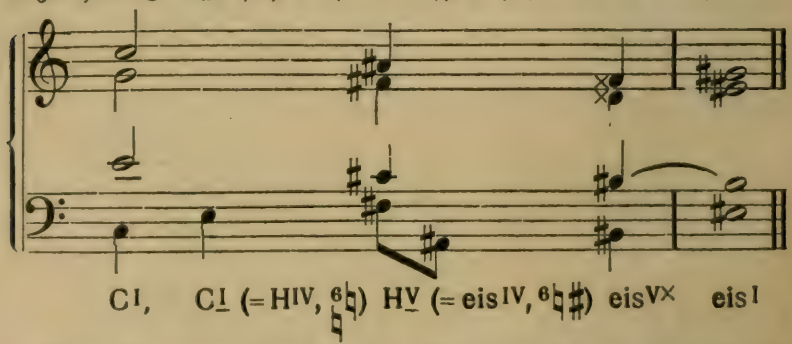


ein „Unter e" (e moll) (^{0} h) mit dem Vorhalt der kleinen Gegensekunde vor der Prim (^{0}h $^2>$), und ist dieses ^{0}h (e moll) als Moll-Unterdominante von h moll (resp. H dur) aufzu-

fassen, welcher Unterdominante die Dur-Oberdominante Fis-dur von h moll (resp. H dur) folgt, was man gewöhnlich Kadenz zu nennen pflegt! Wo befindet sich hier nun der Tritonusschritt? Der 2. Tritonusschritt nach Herrn A.s Ansicht (Fis dur — His dur) ist bei logischer Nachprüfung ebenfalls kein solcher.

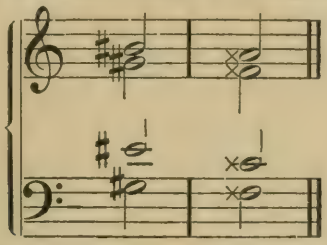
Durch Umdeutung der 1. Versetzung des Fis dur-Dreiklangs des Sextakkordes ais cis fis zum ais moll-Dreiklang mit Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte (nach Riemann ^{0}eis$^{2>}$) zur Moll-Unterdominante von eis moll, welcher Unterdominante wiederum die Dur-Oberdominante (His dur von eis moll) folgt (Kadenz!), wird auch der 2. der von Herrn Arend entdeckten Tritonusschritte zur Fabel.

Selbst nach der alten, gewiß höchst einfachen Akkordbezeichnung läßt sich dieses Beispiel sofort klar darstellen.



Herr A. verzeichnet sodann in seinem Referate noch ein heiteres Intermezzo: mein Büchlein enthalte nicht 100, sondern nur 99 Beispiele. Ich beeile mich, zu erklären, daß der Referent mit dieser Behauptung endlich im Rechte ist. Hätte er aber mein Büchlein mit etwas mehr Gründlichkeit

angesehen, dann wäre ihm klar geworden, daß es sich in Nr. 33 lediglich um einen Druckfehler handelt, welcher inzwischen längst zur Verbesserung für die 2. Auflage dem Herrn Verleger angegeben ist, und welche Verbesserung auch schon erfolgt ist. Gegen den Druckfehlerteufel hilft bekanntlich kein Gebet: auch Herrn Arend hat dieser Unhold nicht ungestraft unter den „Palmen der entdeckten Tritonusschritte" wandeln lassen. Er schreibt einmal F dur statt E dur und in seinem 2. „Musterbeispiel" folgendes:



Ob Herr Arend außerdem meine Anschauung teilt, daß der verminderte Septimenakkord stets die Bedeutung der Oberdominante hat, ist mir gleich, da er (wie immer) den Beweis für seine gegenteilige Ansicht schuldig bleibt; ebenso wenig rechtfertigt Herr M. Arend seine Behauptung, daß die Nr. 27 und 41 meiner Modulationsbeispiele empfindliche Härten enthielten. Es ist äußerst bequem, Behauptungen aufzustellen, aber den Beweis für diese Behauptungen schuldig zu bleiben. Und daß Herr Arend dieser Bequemlichkeit in seinem Referate über mein Büchlein mehr gehuldigt hat, als ihm vielleicht lieb ist, wird jeder Leser dieser Zeilen jetzt erkennen.

Obwohl in der Musik die von vielen Seiten protegierten rückblickenden Tendenzen und Bestrebungen sich immer mehr

breit machen, obwohl wir gerade in der Musik über eine imposante, unübersehbare Reihe von „Denkmälern deutscher Kritik" zu verfügen haben, geben wir, die wir uns mit Vertrauen in den deutschen Geist und offenem, vorwärts sehendem Blick der Weiterentwicklung unserer Kunst weihen, die Hoffnung doch nicht auf, daß dereinst in Erfüllung gehe Goethe's Wort: „Mehr Licht!"

Zum 1. April.*)

(1904)

Sehr verehrliche Redaktion!

Soeben erhalte ich einen höchst interessanten Brief, den ich Ihnen nachstehend in wortgetreuer Abschrift zu unterbreiten mir gestatte. Ich ersuche Sie höflichst, dieses, in Anbetracht des immer größer werdenden Interesses am „körperlichen Gottesdienst" bezw. an der Tanzkunst sozusagen aktuell gewordene Schreiben den Lesern Ihrer sehr geschätzten Zeitschrift nicht vorenthalten zu wollen.

*) Wir verdanken den freundlichen Hinweis auf diesen Artikel der Wittwe des Meisters, seine glückliche Auffindung Frau Prof. Dr. Quidde in München; diese hatte gegen Miß Isidora Duncans Chopin- und Beethoven-Tänze einen (in der „Münchner Zeitung" vom 11. März gl. Js. erschienenen) Protest veröffentlicht, der diese „Burleske" — wie sie der Verfasser selbst brieflich nannte — bei Max Reger unmittelbar auslöste. Im Hinblicke zumal auf Dr. Walter Krugs Urteil über den Komponisten Reger (vgl. „Die neue Musik"; 1920, S. 50 ff.) gewinnt obiger Aufsatz heute noch ein ganz besonderes Interesse. — Anmerkung des Herausgebers.

Der Brief meines langjährigen Freundes lautet also:

„Lieber Freund!

Du wirst (mit Recht!) auf mich sehr böse sein, und bekenne ich reumütig, daß es mir sehr peinlich ist, Dich so lange ohne Nachricht gelassen zu haben. Allein ein Ereignis, das mich seit Wochen völlig in Bann hält und wohl noch lange, lange Zeit vollständig beherrschen wird, hinderte mich, Deinen letzten Brief zu beantworten. Wie Du weißt, pflege ich das Frühjahr in Nervi zu verleben, um unter dem ewig lachenden Himmel der Riviera meine durch das Großstadtleben etwas ruinierten Nerven zu kurieren. Leider verspürte ich in Nervi keine Besserung, und so verbrachte ich den letzten Sommer in einem Schwarzwalddörfchen, von wo aus ich im Herbst nach Aringsdorf bei Kufstein übersiedelte, um auf Anraten der Ärzte in diesem so entzückend gelegenen Dörfchen meiner „Einsamkeitskur" (wie ich sie scherzhaft benenne) zu leben. Du wirst Dich sicher noch an Aringsdorf, wo wir uns vor 8 Jahren kennen lernten, erinnern, und so wird es Dich auch nicht wundern, zu hören, daß ich in der ersten Zeit meines Aufenthalts zu Aringsdorf eine rasch fortschreitende Besserung meiner so sehr angegriffenen Nerven verspürte! Du, mein lieber Freund, kannst Dir denken, wie sehr glücklich ich war, an den Brüsten der Natur all' den Tand, die Oberflächlichkeit, die Blasiertheit, kurzum all' das „Drum und Dran", wie es das gesellschaftliche Leben mit sich bringt, vergessen, ganz vergessen zu lernen.

Da, — eines Tages trat ein Ereignis ein, das meine fast gänzlich gesundeten Nerven mit einem Schlag in

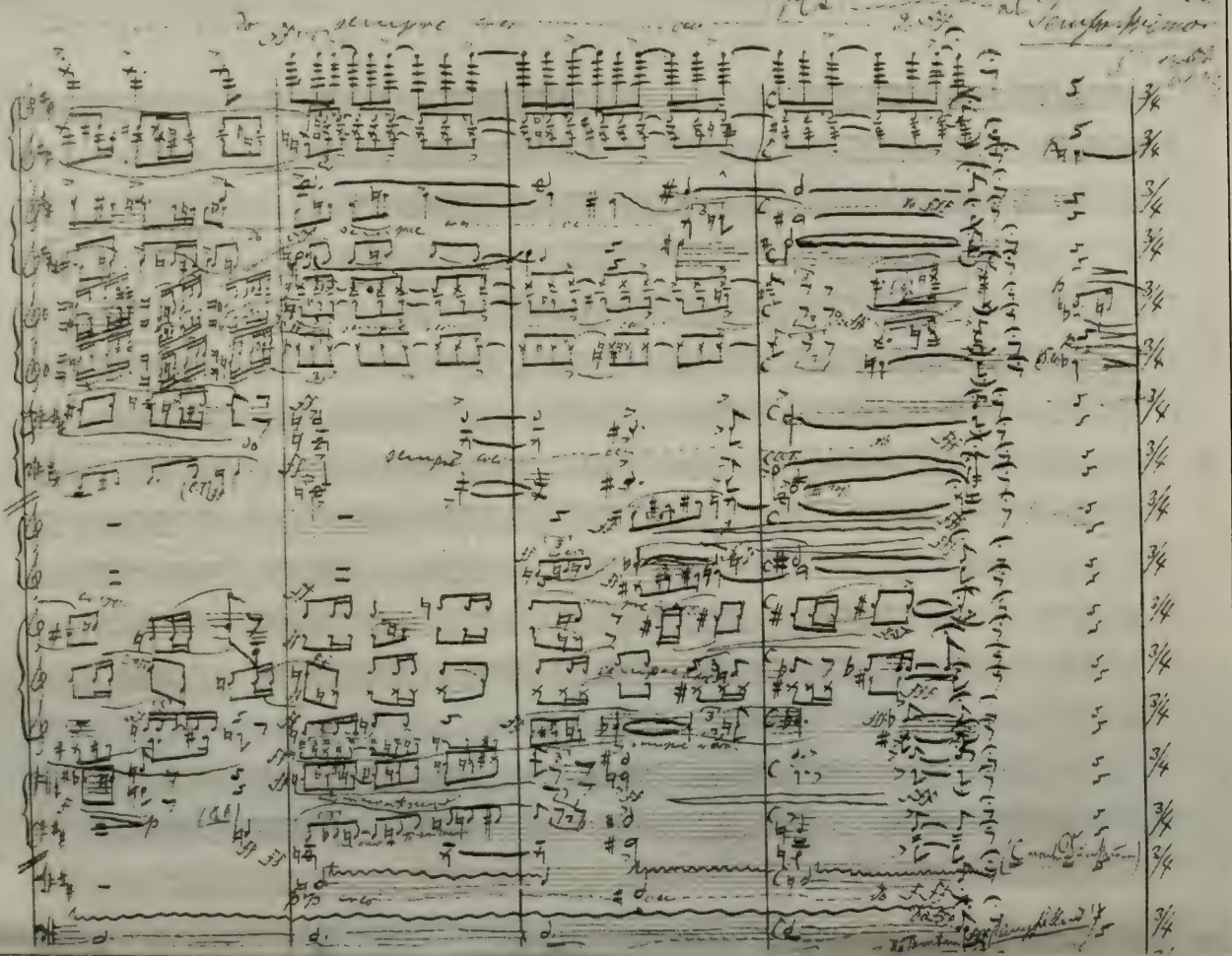
die denkbar gefährlichste Aufregung, meinen Geist in seitdem immer größer werdende Überreizung versetzte. Laß' Dir's erzählen! Am 21. Oktober machte ich meinen gewohnten Morgenspaziergang. Da begegnete mir der Furtler Seppl, dessen Du Dich sicher erinnerst, als wir vor 8 Jahren dem köstlichen Almtanz beiwohnten, bei dem er so verteufelt fidel war. Seppl, der an diesem Morgen (am 21. Okt.) ein höchst ernsthaftes Gesicht schnitt – welche Seltenheit beim Furtler Seppl! – nahm mich auf meine Fragen nach seinem so wichtigen Geheimnis mit in den Kuhstall des „Gniseigbauern", dessen Gehöft, wie Du wohl weißt, etwas außerhalb Aringsdorf neben dem „Rasiwirt" steht.

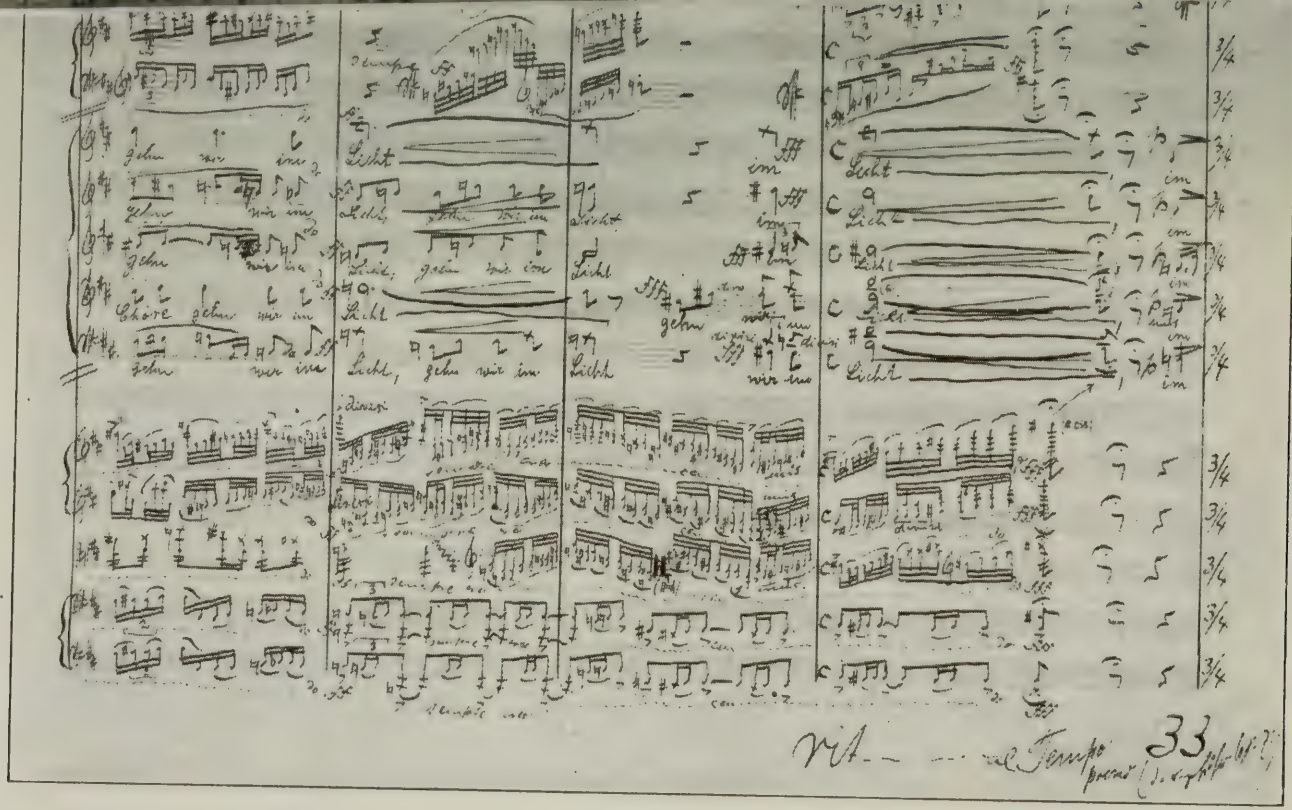
Als wir (der Furtler Seppl und ich) in den Kuhstall eintraten, bot sich ein Anblick, der mir ewig, ewig unvergeßlich bleiben und der mich womöglich noch den Verstand kosten wird. Ich stand vor etwas Unfaßbarem, Grausigem, dabei doch so Lieblichem, Erhabenem, so unsagbar Schönem, daß mir's plötzlich wie – Saulus erging: „was denn Schönheit eigentlich sei". Höre! Die sonst im gewöhnlichen Leben sozusagen recht derbe Urschl (Kuhmagd beim Gniseigbauern) saß mit geschlossenen Augen auf einem Holzbock, den rechten (natürlich nackten) Fuß krampfhaft horizontal hinausstreckend. Neben ihr stand ihr Liebhaber, der Weinbusch Franzl, und spielte die Mundharmonika, welche er, wie Du Dich gewiß noch erinnern wirst, virtuos bläst. Ich wollte natürlich den Weinbusch Franzl fragen – er bedeutete mir jedoch mit lebhaften Gebärden, daß ich still sein sollte, und daß Urschls Zustand lediglich

der Einwirkung der Musik entspränge. Und nun höre! Urschl tanzte nicht, bewegte nicht Arme, Gesicht, nein, nur ihre große Zehe (des rechten Fußes)! Sie war zur reinsten Offenbarung der innersten Psyche aller Kunst geworden! Ich habe alle, alle unsere berühmten großen und kleinen Schauspieler und Schauspielerinnen gesehen – aber nie, niemals vorher hat mich Mimik derart bis in's Innerste erschüttert, als die Mimik, – nein – die geradezu elementare Ausdrucksgewalt dieser rechten großen Zehe der Urschl! Darüber später! Wie Du weißt, lief damals vor 8 Jahren die Urschl (wie auch heute noch) immer nur barfüßig. Es war seiner Zeit nichts Auffallendes an der rechten großen Zehe der Urschl zu entdecken; d. h. wir Zwei (Du und ich) waren eben vor 8 Jahren noch viel zu sehr in dem unseligen Wahn der sogenannten guten, alten Kunst, der absoluten Musik (Gott habe die unterdessen so sanft Verschiedene selig!) befangen, um eben an der enormen Größe dieser großen Zehe (um mit Heine zu reden) deren göttliche Abkunft zu erkennen! Nun höre! Der Weinbusch Franzl spielte die Mundharmonika, und die große Zehe wurde zur Fleisch gewordenen Offenbarung jenes Tiefen, Tiefen, bisher Rätselhaften, das wir prosaische Menschen in unserer armseligen Sprache mit dem dürftigen Worte „Schönheit" zu bezeichnen pflegen. Alles, was der Weinbusch Franzl spielte, verwandelte sich durch die unendlich erhabene, mystische (nicht mistische!) Mimik und phänomenale Ausdrucksgewalt dieser göttlichen großen Zehe zum erschütterndsten Drama, zum tief-

innerlichsten Erlebnis, zur Inkarnation der intimsten, ungeahnten seelischen Regungen. Es war staunenswert, überwältigend, mit welch' unendlicher, unerschöpflicher Fülle der feinsten Nüancen diese wunderbare rechte große Zehe alle die Empfindungen gegensätzlichster Natur, welche die Musik des Weinbusch Franzl bewegte, zum lebendigsten, überzeugendsten Ausdruck brachte! Nicht genug; diese große Zehe vermochte sogar Wunder zu wirken! Als Franzl den ländlichen Kuhreigen spielte, flossen – o Wunder – aus dieser großen Zehe einige Tropfen kuhwarmer Milch; an der Decke erschien frei schwebend in der Luft, ein Soxhletapparat, und dem Franzl, dem Liebhaber der Urschl, wuchsen mit enormer Geschwindigkeit ein paar kapitale Hörner. Als darauf Franzl den Trauermarsch von Chopin von rückwärts zu spielen begann, sah ich plötzlich mehrere bleiche Gestalten, die aus dem Grabe auferstanden zu sein schienen, mit gräßlich verstörten Mienen vorüberschwanken. (Böse Zweifler behaupteten nachher, es wären einige Bierleichen gewesen, die endlich vom Rasiwirt nach ausgedehntem Frühschoppen den Heimweg angetreten hätten, welche infame Behauptung ich nur als schnöde Verleumdung erklären kann und muß).

Nun höre weiter, lieber Freund! Weinbusch Franzl begann die cis moll-Fuge von J. S. Bach (Wohltemperiertes Klavier, I. Teil) zu spielen; die wunderbare rechte große Zehe bäumte sich in übermenschlicher Hoheit, wuchs und wuchs zu ungeahnter Größe des tiefinnersten Ausdruckes. Plötzlich erschien in der Tür des so prosaischen Kuhstalles eine in überirdischem Glanze





Nachbildung einer Partitur-Seite des »Gesanges der Verklärten« ⟨Werk 71⟩ in der Handschrift des Meisters

leuchtende Gestalt, in der wie segnend erhobenen Rechten das Evangelium des „inneren Erlebnisses"; die Gestalt näherte sich langsam der Urschl, berührte mit einem Zauberstäbchen die rechte große Zehe der Urschl! – die große Zehe öffnete sich, und – ihr entstieg der Geist Joh. Seb. Bachs und sprach: „O, du göttliche große Zehe! Nun kann ich sonder bitteren Harm die Freuden des Himmels genießen; Du hast mich's gelehrt, was mir bei meinem Erdenwallen verschlossen war, was mir bisher die Freuden des Himmels vergällte: nun weiß ich's, nun endlich verstehe ich's, was ich mit meiner cis moll-Fuge wollte ausdrücken. Deine Kraft des Ausdrucks, Deine Majestät des übersinnlichen Empfindens haben es mich gelehrt. Preis Dir und Dank!" Sprach's, verneigte sich und verschwand mit der strahlenden überirdischen Gestalt. Am Boden, neben der großen Zehe, lag ein Brief, der, wie ich wohl bemerkt hatte, dem Geiste Bachs aus der Tasche gefallen war. Ich hob den Brief auf, öffnete ihn und las zu meinem grausigsten Entsetzen die Geisterhandschrift Chopins, der in den rührendsten, flehentlichsten Worten Urschl, resp. die rechte große Zehe der Urschl, beschwor, ihn zu erlösen, ihm zur Grabesruhe zu verhelfen; seitdem er getanzt würde, hätte er in seinem einsamen Grabe die gräßlichsten, grausamsten Schmerzen. Nur die große Zehe, könnte ihm helfen, daß er d. h. seine Nokturno's usw. nicht mehr getanzt würden; nur die übersinnliche Mimik dieser großen Zehe könnte ihm die Grabesruhe wiedergeben. Plötzlich begann der Weinbusch Franzl eine Deiner Kompositionen,

mein lieber Freund, zu spielen. Die große Zehe bäumte sich schmerzlich; Urschl öffnete die Augen, sprang auf, warf mir den nächsten Milchkübel an den Kopf, worauf ich schleunigst entfloh. Mein Erstaunen, daß Deine Musik dieser großen Zehe augenscheinlich so unsympathisch ist, kannst Du Dir wohl denken, Du Ärmster!

Wie ich später erfuhr, muß Urschl in ihrem Zorn an diesem Vormittag sich ihren Pfleglingen gegenüber nicht liebreich benommen haben, was Unvernünftige veranlaßte, dies mit Deiner Musik in Verbindung zu bringen; denn von diesem Tage an mußte der Weinbusch Franzl gänzlich unterlassen, Deine Kompositionen zu spielen, weil immer, wenn er's versuchte, solch' große Unruhe im Stalle entstand.

Von den Dorfbewohnern hab' ich gehört, daß die Urschl mondsüchtig sei, was ich aber wieder für niederträchtige Verleumdung erklären muß; denn ich hab' mit meinen Augen gesehen, was kein Auge vor mir je erblickte. Ich bin seit jenem denkwürdigen Morgen ein anderer, glücklicherer Mensch geworden; jetzt weiß ich, wo wahre Kunst, hehrste Schönheit zu suchen und zu finden ist. Möchte Dir das selbe unfaßbare Glück erblühen! Mit herzlichen Grüßen

Dein alter Freund Ludwig."

So der Brief meines Freundes, dem ich in Erwägung seines unschätzbaren Wertes im Hinblick auf das Verständnis für das Wesen der Kunst größte Verbreitung wünsche.

Mit ausgezeichnetster Hochachtung

Ihr ergebener Max Reger.

München, zum 1. April 1904.

Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß.

(1904)

Es wäre eine hochinteressante Aufgabe, festzustellen, wie oft der Name Hugo Wolf in den Jahren 1903 und 1893 in den Programmen unserer Liederabende und sonstigen Konzerte vertreten ist, beziehungsweise war. Das Resultat dieser Untersuchung, die allerdings gar nicht so einfach wäre, würde selbst für den Musiker, der sich um die Programmentwicklung der letzten zehn Jahre gekümmert hat, geradezu verblüffend sein. Vor einem Jahrzehnt gänzlich unbekannt — und heut zu Tage als Franz Schuberts Freund und Bruder im Geiste von allen Seiten anerkannt, bewundert, bejubelt! Selbst das Publikum fängt allerorten an, Hugo Wolfs Lieder zu — kaufen. Unsere Dilettanten singen mit Begeisterung schlecht und recht Hugo Wolf. Sogar unser Münchener Hoftheater, das bekanntlich die Neuheiten dutzendweise aufführt — Verzeihung: verschiebt —, hat den „Corregidor" zu erfolgreichster Aufführung gebracht, und eine Menge anderer Hof- und Stadttheater haben ebenfalls die Absicht, die Oper noch in dieser Saison ihrem „Wolfshungrigen" Publikum zu bieten. Unsere Tageszeitungen und schöngeistigen Organe veröffentlichen zahllose Charakteristiken und Aufsätze über Hugo Wolf. Ja, demnächst soll in Wien das erste Denkmal des Gefeierten enthüllt werden, und — o hehre Errungenschaft! — sogar Ansichtspostkarten mit Hugo Wolfs Bildnis gibt es zu kaufen! Es steht wahrhaftig herrlich, einzig, unübertrefflich um die Kunst Hugo Wolfs.

Wie aber stand es um Hugo Wolf im Jahre 1893?

Unsere deutsche Kunstgeschichte, die ja ohnehin schon über eine imponierende Menge tadellosester, aber höchst trauriger Blamagen verfügt, – ich erinnere an die Affären Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Bruckner – kann den Fall Hugo Wolf mit berechtigtem Stolz zu ihren Schätzen legen, die nie von Motten zerfressen werden können, da diese Blamagen unsterblich sind. Die Zeiten, in denen Hugo Wolf in einer Berliner Kritik mit dem ehrenvollen Titel eines „verminderten Quartsextakkordfexen" belegt wurde, und es von den eingänglichsten, entzückendsten Schöpfungen des Komponisten hieß, daß „diese Lieder bei Wiederholungen nicht gewännen", sind noch gar nicht lange her. Eine Zeit lang galt es geradezu als Narretei, Hugo Wolf zu singen, und unsere Sänger und Sängerinnen waren, mit sehr seltenen Ausnahmen, nicht dazu zu bringen, auch nur ein Lied des verminderten Quartsextakkordfexen in ihr Repertoire aufzunehmen. Selbst von ernsthaften Musikern wurde man mit mitleidigem Lächeln betrachtet, wenn man den Namen Hugo Wolf nicht spöttisch aussprach. So wird von einem einflußreichen Musiker, den jüngst alle Zeitungen beweinten, erzählt, daß er auf die Bitte, doch Hugo Wolf aufzuführen, die klassische Antwort gegeben habe: „Nein, blamieren tu' ich mich nicht."

Unser gutes deutsches Publikum glaubte und glaubt natürlich alles, was ihm eine urteilslose Kritik (deren höchst ehrenwerte Ausnahmen ich übrigens hier ausdrücklich anerkennen möchte) in unzähligen, vernichtenden Besprechungen über den Tondichter vorsetzte; und dieses selbe Publikum würde sich heute, ein Jahr nach Hugo Wolfs Tode, in einem ähnlichen Falle genau wieder so verhalten. (Siehe Hans

Pfitzner!) Selbst der Berliner Musikkritiker, der neulich Beethovens große B dur-(Hammerklavier-)Sonate im Berliner Tageblatt ein „konzertfeindliches Studienwerk" nannte, vermag den allein selig machenden Glauben des deutschen Zeitungslesers nicht zu erschüttern. Es ist ja viel, viel bequemer, das Urteil des Herrn X. im langjährigen Leibblatt zu lesen, zu akzeptieren, sich „leithammeln" zu lassen, als sich ein eigenes Urteil auf Grund genauer Kenntnis und wahrhaften Verständnisses zu bilden. Mit welch' hämischem Vergnügen las man da, daß sich dieser Hugo Wolf herausnehme, Lieder zu komponieren, die ganz anders seien, als die mit Recht so beliebten sanglichen, gefälligen Lieder von Hildach, Meyer-Hellmund usw. Und dabei übersah man vollständig, daß es für die Herren Referenten viel ehrenvoller gewesen wäre, wenn sie ihre eigene kritische Impotenz in höflicherer Weise zur Schau getragen hätten, als so hanebüchen zu schimpfen, wie es tatsächlich Hugo Wolf gegenüber geschehen ist.

Wundern wir uns nicht! Es gibt auch heute noch Leute, die mit sauersüßer Miene den Konzertsaal verlassen, wenn irgend ein Werk von Brahms gespielt wird. Und wieder andere, die manchmal sogar Musiker oder selbst Komponisten sein wollen, sitzen während eines Brahms'schen Stückes in einer Unruhe da, als hätten sie getauften Krätzer getrunken. Man erinnere sich auch der Begeisterung, mit der unser Publikum vor kurzer Zeit das Überbrettl begrüßte; und noch heute ist es entzückt und hingerissen von vielen Überbrettl-Liedern, Kompositionen von unheimlicher Banalität und Gemeinheit. Mit welcher Gier werden all' die „verruchten", entsetzlichen Lieder verschlungen, die von einigen Komponisten

mit beneidenswertem pekuniärem Erfolg auf den Markt geworfen werden!

Wie aber paßt Hugo Wolf, dieser weltabgewandte, so tief verinnerlichte Tonpoet zu der nicht wegzuleugnenden Tatsache des verschlechterten Geschmacks? Und doch, es ist nicht zu leugnen: Hugo Wolf, der nie um die Gunst des Volkes, um die Anerkennung seiner Zeitgenossen buhlte, ist Mode geworden! Vor einigen Wochen meldeten die Zeitungen, daß eine große Verlagsfirma einen Teil der Gesänge Hugo Wolfs um den Preis von 200 000 Mark erworben habe. Der Tondichter hat in seinem ganzen Leben aus seinen sämmtlichen Kompositionen nie so viel eingenommen, als die jährlichen Zinsen dieser Ankaufsumme betragen. Es gehört heut zu Tage zum guten Ton, für Hugo Wolf zu schwärmen. Ob es mit Verständnis, mit Kenntnis geschieht, das ist gleich; danach fragt kein Mensch; die Hauptsache ist, daß geschwärmt wird und man sich dadurch ein unendlich vornehmes Air gibt. Bis aber Hugo Wolf dem deutschen Volke wirklich das wird, was ihm Schubert und Schumann sind, dazu wird es noch einer langen Reihe von Jahren und vieler Mühen bedürfen. Möchten sich diejenigen unserer Blätter, die seit Jahren das Banner des Komponisten hoch halten, nie verdrießen lassen, immer und immer wieder auf den Tonpoeten Hugo Wolf erläuternd und belehrend hinzuweisen, damit wir es noch erleben, daß er nicht Mode, sondern Herrscher im liederreichen Herzen des deutschen Volkes werde.

Die Schätze, die dieser gottbegnadete Musiker uns hinterlassen hat, liegen da und brauchen nur mit Begeisterung und freudigster Bewunderung gehoben zu werden. Doch vergesse man dabei nicht, daß wir nicht nur kostbarste Lieder und

Gesänge von ihm besitzen, sondern daß er uns fast auf jedem Gebiete der musikalischen Produktion wertvollste Schöpfungen geschenkt hat. Diesen fast gänzlich unbekannten Werken, die erst seit dem Tode ihres Autors der Öffentlichkeit zugänglich sind, wird sicher ein besseres Los beschieden sein, als es im Anfang seiner Lyrik vergönnt war. Denn er, der Schöpfer, ist hinübergegangen, und damit die Hauptbedingung, daß man diese Werke aufführe, beklatsche und bejubele, erfüllt.

Unseren Chorvereinigungen bietet Hugo Wolf in seinem nachgelassenen Chorwerke „Christnacht" (von Platen) für gemischten Chor mit Orchester eine nicht warm genug zu empfehlende Aufgabe. Die Behandlung des Chors ist, wie selbstverständlich, meisterhaft; nirgends werden an die Leistungsfähigkeit der Sänger nur irgend welche nennenswerten Anforderungen gestellt. Trotz der fast durchweg homophonen Behandlung des Chors ist dieser doch von reizvollster Charakteristik, und diese wird durch den feinsinnigen Orchesterpart auf's Glücklichste unterstützt. Leistungsfähige Kirchenchöre oder auch weltliche Vereine sollten, um ihrem zuweilen recht tristen Repertoire aufzuhelfen, fleißig die sechs geistlichen Lieder nach Gedichten von Jos. v. Eichendorff (a cappella) singen (wie auch die weiterhin besprochenen Werke bei Lauterbach & Kuhn in Leipzig erschienen). Es sind das ganz ausgezeichnete Chorsachen, von denen einige als schönste zu bezeichnen nicht gut möglich ist, da sie alle von kraftvollster Eigenart zeugen. Dieselben Chöre sind auch in einer Bearbeitung für Männerchor zu haben, und es wäre als wahres Labsal zu begrüßen, wenn durch diese ernsten, allem Seichten und Oberflächlichen so gänzlich abholden Gesänge eine ge-

hörige Bresche in die chinesische Mauer der unseligen Liedertafelei gelegt würde. Verschwände dadurch vollends das „deutsche Lied" des böhmischen Komponisten Wenzeslaus Kalliwoda, so wäre das auch weiter kein Unglück. Treibhauspatriotismus gedeiht nicht! Leider hat sich bis jetzt nur eine einzige Chorvereinigung gefunden, die diesen herrlichen Werken näher getreten wäre.

Sehr erfreulich wäre es fernerhin, wenn unsere Streichquartett-Vereinigungen recht fleißig das gleichfalls nachgelassene d. h. so zu sagen zufällig aufgefundene Jugendwerk Wolfs, ein Streichquartett in d moll, spielten. Dieses Werk, das ja unverkennbar alle Merkmale eines Jugendwerkes an sich trägt, birgt aber doch so viel des Schönen und Interessanten an sich, daß man ihm aus pädagogischen Gründen recht oft in den Programmen begegnen sollte. Man könnte dadurch von ihm aus die bequemste Brücke zum späteren, wirklichen Hugo Wolf schlagen. Daß das Werk Mängel hat, ist schon angedeutet worden. Zunächst fällt eine nicht wegzuleugnende, gelegentlich zu bemerkende Unkenntnis des technischen Satzes für Streichquartett in's Auge; sodann ist die Melodik an manchen Stellen noch etwas unfrei. Man fühlt, was der Komponist wollte und nicht erreichte, weil ihm das rein technische Können fehlte. Hier und da hapert es auch mit der Reinheit des Satzes. Dafür entschädigt aber eine herbe, tief gefühlte Leidenschaftlichkeit der Tonsprache, ein fortreißendes Temperament, das sich besonders in den Ecksätzen stürmisch Bahn bricht; und auf Schritt und Tritt begegnet man auch schon dem echten Wolf in Stellen, die eben nur er zu schaffen vermochte. Weniger kann ich mich mit den soeben erschienenen Jugendliedern befreunden. Na-

türlich ist es von höchstem Interesse, die Uranfänge Wolfscher Lyrik kennen zu lernen. Aber der Unterschied zwischen diesen unter dem Titel „Aus der Jugendzeit" erschienenen Liedern und den Gesängen, die Wolf selbst herausgegeben hat, ist zu groß, als daß es ratsam wäre, diese Jugendsachen in's Konzert zu verpflanzen. Vergleicht man diese Anfänge Wolf'scher Lyrik mit seinen reifen Meisterliedern, so ahnt man erst, mit welch' unerbittlicher Selbstkritik, mit welch' eisernem Fleiß er an sich selbst gearbeitet haben muß, so daß er offenbar wirklich keine Zeit hatte, sich viel mit „seelischen und innerlichen Erlebnissen" abzugeben, und man errät auch, daß er gleichfalls nicht zu jenen frommen Komponisten zählte, die immer nur sich selbst anbeten. In dieser seiner enormen Selbstkritik ist Hugo Wolf unserer allerjüngsten Komponistengeneration ein leuchtendes, nicht oft genug in bedeutsamste Erinnerung zu bringendes Vorbild. Die Jugendlieder Wolfs geben den jüngsten Titanen, welche junge Herren ja symphonische Dichtungen, Symphonien und große Gesänge nur mit größtem Orchester in einem Alter gebären, in dem andere Sterbliche noch die harte Schulbank zieren, die fatale Lehre: „Klein beginnen, groß endigen!"

Auch als Erzieher könnte Hugo Wolf Großes wirken.

Gleichwohl ist die Herausgabe dieser Jugendlieder insofern nur freudig zu begrüßen, als deren leichte Ausführbarkeit, sowohl was die stets bequem sangbare Singstimme, als auch die fast immer sehr einfache Klavierbegleitung betrifft, dafür gewissermaßen garantiert, daß die Masse des musikalischen und unmusikalischen Publikums, das ja stets nach technisch leichteren Sachen greift, dabei seine Rechnung findet.

Im gleichen Verlag ist sodann aus dem Nachlaß weiter

erschienen die „Italienische Serenade für kleines Orchester", von welchem Werke leider nur der erste Satz vollendet vorliegt. Dieses reizende Werk, das zu dem Entzückendsten gehört, was wir überhaupt auf dem Gebiete der Serenade besitzen, wird wohl bald Repertoirestück aller besseren Orchester sein. Dieser eine Satz — Gott sei's geklagt, daß wir nur diesen Satz haben! — ist von solch' bezauberndem Klangreiz, von solch' bestrickendem, hochoriginellem Kolorit, daß er sicherlich bei entsprechend feinsinniger Ausführung hellste Begeisterung entfachen wird. Die Orchesterdirigenten mache ich darauf aufmerksam, daß es sich empfiehlt, die Solo-Bratsche dieses Stückes durch eine Alt-Hoboe zu ersetzen, wodurch die Wirkung zweifellos gesteigert wird. Hugo Wolf selbst hat von dieser italienischen Serenade eine Bearbeitung für Streichquartett hinterlassen.

Die Krone aller Hugo Wolf'schen Orchester-Kompositionen ist aber unstreitig seine symphonische Tondichtung „Penthesilea". Was hätte der so früh verstorbene Meister — vorausgesetzt, daß er gesund geblieben wäre — auf diesem so heiß umstrittenen, von so vielen Berufenen und Unberufenen bebauten Feld der symphonischen Dichtung nicht noch Überragendes schaffen können! Ich halte seine symphonische Dichtung „Penthesilea" (nach Heinrich v. Kleists gleichnamigem Trauerspiel) unbedingt für eine der bedeutendsten, lebenskräftigsten Schöpfungen, die uns die letzten Jahrzehnte gebracht haben. Die Themen sind von genialer Prägnanz; die Erfindung erlahmt nirgends. Auch fröhnt Hugo Wolf — in meinen Augen ein gar nicht hoch genug zu schätzender Vorzug — nie dem heut zu Tage so beliebten, selten seine Wirkung versagenden Stimmungsdusel. Schlag auf Schlag, ohne jedwede

überflüssige, mehr oder minder jämmerliche, abgedroschene Phrasenmacherei, braust das wundervolle Tongedicht vorüber. Gleich das erste Thema, den Aufbruch der Amazonen nach Troja symbolisierend, ist von elementarer Wucht und in höchst fesselnder Steigerung auf's Überzeugendste weiter entwickelt. Man beachte wohl, wie in dieser ersten Abteilung so ziemlich alle Themen des ganzen Werkes, in geistvollster Weise kontrapunktierend, nach und nach auftreten. Höchst originell ist die Überleitung zur scharf sich abhebenden, einen wohltuenden Kontrast bildenden Episode „Der Traum Penthesilea's vom Rosenfest". Große edel geschwungene Linien der Melodik, äußerst duftige Instrumentation, gewählteste Harmonik (hoffentlich pervers für gewisse Ohren) verleihen dieser Episode eindringlichst poetischen Reiz. Eine knappe, immer leidenschaftlicher werdende Steigerung führt zu dem Absatze „Kämpfe, Leidenschaften, Wahnsinn, Vernichtung" — den Höhepunkt des ganzen Werkes. Was Hugo Wolf hier an Charakteristik und Schärfe des Ausdruckes, an vollendeter Beherrschung des musikalisch-technischen Apparates bietet, ist höchsten Lobes wert. Erbarmungslos sausen die stahlharten Harmonien hernieder; mit ganz eminenter kontrapunktischer Kunst werden die Motive gegen einander geführt. Der tosende Aufruhr beruhigt sich allmählich, um zu einem visionären Auftauchen des Tonsymbols des Traumes vom Rosenfest zu führen. (Seite 83 der Partitur). Aber nicht lange dauert der beseligende Traum Penthesilea's; die Tonsprache wird immer leidenschaftlicher, immer drängender, um schließlich in einen wahren Taumel der Raserei zu geraten. Was Hugo Wolf hier (besonders von Seite 89 der Partitur an) an geradezu diabolischem Charakterisierungsvermögen

leistet, ist unbeschreiblich. Wie hier die Motive in unerhörter Kühnheit auf einander platzen, wie besonders die Harmonik allen guten alten Regeln Hohn spricht und viel, viel Perückenstaub aufwirbelt, wie sich da alles so unwiderstehlich steigert und steigert, bis schließlich das eherne, von dröhnenden Posaunen gebrachte Vernichtungsmotiv den rasenden Taumel mit elementarer Wucht zerschmettert: das alles läßt wieder so recht fühlbar werden, welch' unersetzlichen Verlust die Kunstwelt in Hugo Wolf erlitten hat. Nach dieser ungeheueren musikalischen Katastrophe (Seite 105 – 110 der Partitur) erscheint nach gespenstisch sich verlierenden Bässen in den Streichern wieder das Motiv von Penthesilea's Traum vom Rosenfest. Die Holzbläser greifen es in zartesten Farben auf. Es folgt ein erneuter Ausbruch wildester Verzweiflung, vom erbarmungslosen Vernichtungsmotiv zerstampft; alsdann in geteilten ersten Violinen das Symbol des Traums vom Rosenfest, dumpfe gerissene Schläge der Streicher, und die gewaltige Tragödie klingt in einen lang gehaltenen f moll-Akkord der Holz- und Blechbläser aus.

Hätte Hugo Wolf nur dieses eine Werk geschrieben, die Kunstgeschichte müßte ihn in die erste Reihe aller Tondichter stellen. Es ist deshalb mit unverhohlenster Freude zu begrüßen, daß das kolossale Werk schon diesen Winter eine Reihe von Aufführungen erleben soll (ich höre von 25). Da der Komponist der „Penthesilea" tot ist, liegt eben die Sache sehr günstig für ihn. Tote Komponisten vermögen selbstkomponierenden Dirigenten nicht mehr gefährlich zu werden.

Wie ich kürzlich hörte, sollen sich noch einige Werke im Nachlasse Hugo Wolfs vorgefunden haben. Ob es sich um Jugendwerke oder reifere Schöpfungen handelt, welchem

Genre der Komposition dieser Nachlaß angehört, ist mir unbekannt. Ich habe mich vergebens bemüht, Näheres zu erfahren. Sobald ich aber in der glücklichen Lage sein werde, mir die in Frage kommenden Schöpfungen, darunter das Opernfragment „Manuel Venegas", zu verschaffen, werde ich nicht säumen, auch darüber ein Wörtlein zu sagen.

Vielleicht hat das Beispiel Hugo Wolfs die Nachwirkung, daß sich alle Die zusammenschließen, die frei von jeglichem Parteihaß, Kliquenwesen und allen rückwärts blickenden Tendenzen an eine gesunde, fruchtbare Weiterentwicklung unserer deutschen Musik glauben. Sollte es aber immer noch Musiker, Komponisten oder engere Komponistenkreise geben, die durch gesellschaftliche und andere Verbindungen so zu sagen einen Ring geschlossen haben, und denen Hugo Wolfs Erscheinung und unser Bestreben, Wolfs wunderbare Kunst im edelsten und weitesten Sinn zu popularisieren, an und für sich unbequem und schrecklich wäre, so möchten wir diesen Herren die Versicherung geben, daß wir nicht Götter zum vergeblichen Kampfe gegen sie aufrufen werden. In Anbetracht seines schweren Schicksals ist es tief zu bedauern, daß Hugo Wolf keine Denkwürdigkeiten hinterlassen hat, denen er das Gustav Falke'sche Gedicht zum Geleitwort hätte geben können:

Mit Peitschen will ich euch schlagen —
Mit flammenden Peitschen,
Bis ihr aufschreit:
„Halt' ein,
Wir haben gefrevelt!"

Wo sind die gemordeten Seelen,
Die Opfer eurer schlangengiftigen Klugheit?

Leicht, froh sprang er in's Feld,
Der Genius mit dem Kinderlachen;
Seine Hand klatschte Lust,
Und sein Mund tönte
Freudengesänge.
. . . . . .
Und ihr schlugt ihn,
Und kreuzigtet ihn mit Hunger
Und lachtet:
„Seht, welch' ein Narr!"

Es gehört zum Wahn der Nachlebenden, daß sich die Tragödie des Genius nicht mehr wiederholen werde. Inwieweit die Musiker, nicht das große Publikum, an gewissen Zuständen Schuld tragen, sei hier nicht erörtert. Vielleicht darf man vielen der selbstgefälligen Herren empfehlen, ein wenig mehr die Fachorgane zu lesen, und den Redakteuren die Mahnung nahe legen, doch ein Bißchen mehr auf Künstler zu hören, die etwas können, und nicht auf das Geschrei der Märkte und Macher. Wenn es sich um „Menschenbeifall" handelt, werden freilich immer die Worte Hölderlins gelten: „Ach, der Menge gefällt, was auf dem Marktplatz taugt; An das Göttliche glauben die allein, die es selber sind."

Musik und Fortschritt.

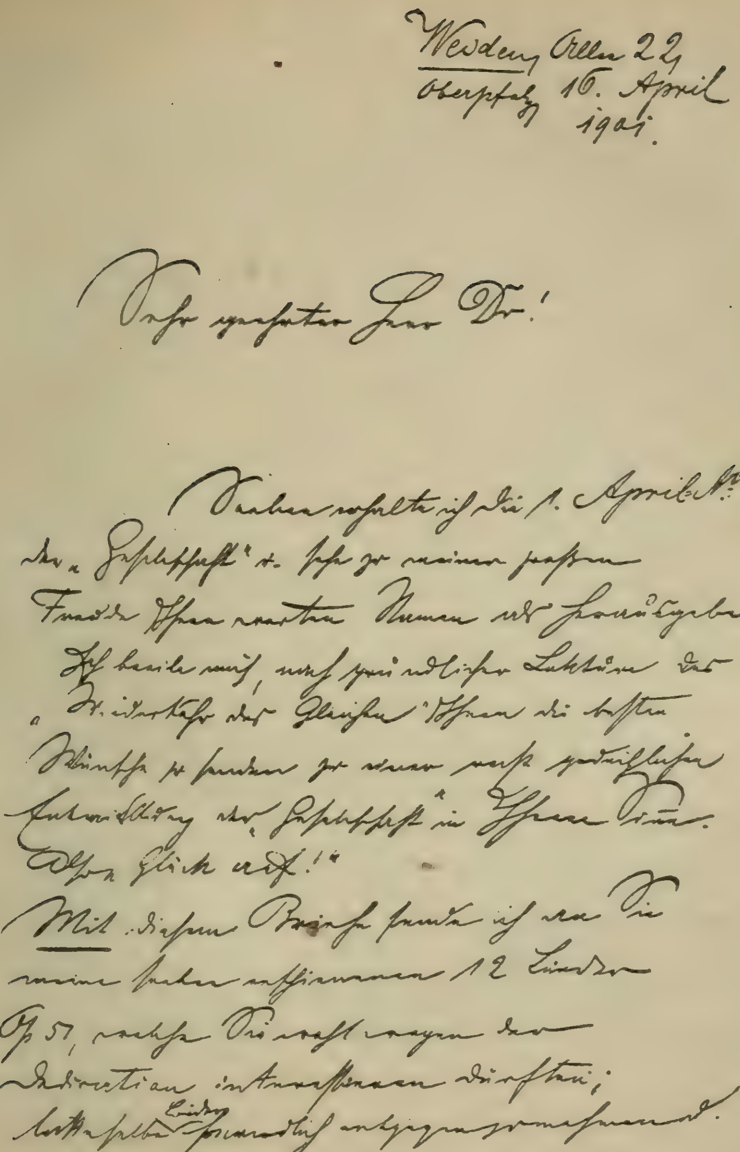
(Leipzig, Juni 1907.)

Wohl jeder deutsche Musiker, der nicht gerade ausgesprochen rückschrittlichen Tendenzen huldigt, wird die ebenso freimütigen als trefflichen Worte Richard Strauß': „Gibt

es für die Musik eine Fortschrittspartei?" mit großer Freude und Genugtuung begrüßt haben. Wer überhaupt an einen Fortschritt, an eine Zukunft unserer deutschen Musik glaubt und an dem Fortschritt in der Musik mitarbeitet, wird sicherlich R. Strauß' Gedanken und Anregungen in diesem Essay als „befreiend", „klärend" empfinden. Besonders sympathisch wird jeder Musiker und Musikfreund die Tatsache begrüßen, daß R. Strauß – der unstreitig bedeutendste Tondichter der Gegenwart auf dem Gebiete der Programm-Musik – selbst die Nützlichkeit einer Fortschrittspartei leugnet. Damit ist aber auch endlich einmal festgestellt, daß das auch heut zu Tage so üppig blühende Kliquenwesen jeder Existenzberechtigung entbehrt, ja direkt schädlich für den Fortschritt der Musik ist, da die „Klique" ohne Zweifel das „Mistbeet der Mittelmäßigkeit" ist und stets sein wird. Auch, was R. Strauß von dem sich immer mehr bemerkbar machenden Hervortreten der „Reaktionspartei" schreibt, verdient ernsteste Beachtung aller nicht rückschrittlich gesinnten Musiker. Es ist nicht zu leugnen: es gibt noch Musikinstitute – auch staatliche – bei denen die Musik mit Schumann, Brahms überhaupt ein Ende hat; man kann in dieser Beziehung sich im Laufe der Zeit eine köstliche Sammlung von Aussprüchen „bewährter" Lehrkräfte an solchen Instituten zulegen, eine Sammlung von Urteilen über die „moderne" Musik, daß man oft in Gefahr kommen könnte, ernstlichen Zweifel in die Intelligenz dieser Herren setzen zu müssen, wenn man nicht genauer wüßte, daß da lediglich fette Bequemlichkeit, Denkfaulheit, Neid, Verbitterung ob erlittener Mißerfolge, Altersschwäche usw. die Triebfeder solch' modernfeindlicher, damit aber auch kultur-

widriger Denkungsart über uns †††Moderne sind! Auch die Tatsache, daß eine Reihe von Kritikern, deren Kunstanschauung auf einer erstarrten Aesthetik vergangener Zeiten basiert, eifriger denn je am Werke ist, dem weiter Strebenden das Leben sauer zu machen – wie R. Strauß schreibt –, ist nicht weg zu leugnen, wenn man sich den köstlichen Spaß macht, die Kritiken über ein und das selbe Werk bei Aufführungen in verschiedenen Städten zu lesen! Besonders haben unter den lebenden Musikern R. Strauß und meine Wenigkeit die Ehre, in dieser Beziehung humorvollste Dinge zu erleben! Erst vor Kurzem konnte in Berlin die ungeheuerliche Tatsache passieren, daß ein Künstler wie R. Strauß, der sich längst einen Ehrenplatz unter den Tondichtern aller Zeiten errungen hat, bei der Wahl zum Mitgliede der „Akademie der Künste" glattweg – abgelehnt wurde – kommenden Generationen zum Kranklachen – uns Lebenden und Strebenden zur tiefen Beschämung ob solcher Reaktion oder – – – – – –! Ebenso konnte es – erst vor einigen Wochen – vorkommen, daß sowohl R. Strauß als meine Wenigkeit von den Herren Brandes und Spiro sanft und liebevoll in ein „besseres unmusikalisches Jenseits" befördert wurden – allerdings mit negativem Erfolge: R. Strauß hat sich in Scheveningen von den Anstrengungen der „Salome"-Tournée erholt, und ich befinde mich äußerst wohl und denke in meiner biederen, kreuzbraven Art, daß es auf der Welt so schön eingerichtet ist, daß die Erde nie entvölkert werden wird.

Mit allem, was R. Strauß in seinem Essay schreibt, kann und muß man sich einverstanden erklären! Nur ein Satz ist es, der mich zum Nachdenken reizte. R. Strauß schreibt:



Weiden, Allee 22,
Oberpfalz 16. April
1901.

Sehr geehrter Herr Dr.!

Soeben erhielt ich die 1. April-No. der „Gesellschaft" u. sehe zu meiner großen Freude Ihren werten Namen als Herausgeber!
Ich beeile mich, nach gründlicher Lektüre des „[illegible] der Gleichen" Ihnen die besten Wünsche zu senden zu einer recht gedeihlichen Entwicklung der „Gesellschaft" in Ihren Händen. „Also Glück auf!"
Mit diesem Briefe sende ich an Sie meine soeben erschienenen 12 Lieder Op. 51, welche Sie wohl wegen der Dedication interessieren dürften; bitte selbe Lieder freundlich entgegennehmen zu wollen.

Nachbildung eines eigenhändigen Schreibens an den Herausgeber

Privatbibliothek einzuverleiben.
Nun eine *vertrauliche* Anfrage:
Wollten Sie nicht die Liebenswürdigkeit haben
in „Gesellschaft" einen Aufsatz über mein
bisheriges musikalisches Schaffen zu veröffentlichen?
Da Sie jetzt sehr mit Arbeiten überhäuft sind, so
erlaube ich mir, Ihnen als Autor
dieses Artikels Herrn *K. Straube*
vorzuschlagen, welchen Herrn Sie selbst
mir zu Ihnen in ähnlicher Angelegenheit
vorgeschlagen haben! (Vor Mitte *Juni*
dieses Jahres könnte Herr Straube *nicht*
dazu, den betr. Artikel zu verfassen u.
könnten Sie denselben veröffentlichen, wenn eben
gerade Raum in der „Gesellschaft" vorhanden
ist! Ich gestatte mir vorerst die Bitte
u. wäre ich Ihnen *sehr verbunden*,
wenn Sie mir selbe freundlichst erfüllen

werden.

Ferner gestatte ich mir mich schon jetzt für die „Gesellschaft" der „musikalischen" Mitarbeiter anzumelden; ich danke, daß Sie in [der] Gesellschaft nun mehr wie bisher vielleicht der Musik Raum gewähren; und daß ich ebenfalls kein „Rückwärtsschieler" sondern extremer Deutsch-Moderner bin, das werden Sie wohl wissen.

Übrigens Ihre Anschauung, daß R. Wagner für <u>uns</u> (NB für <u>uns</u>) nicht mehr modern ist, daß für uns eigentlich die Wagner-Epoche vorüber (d. h. <u>ein besseres</u> Stück der Vorzeit) ist, theile ich vollkommen. Unser Styl der Zukunft braucht u. darf nicht wagnerisch sein – aber mit <u>vollster</u> Ausnützung aller Wagnerischen Errungenschaften. Ich befürchte sogar, daß unser Styl noch „sensibler" besonders in Musik werden wird.

Nun nochmals mit herzlichstem
aufrichtigstem „Glückauf"!
u. die besten Grüße
Ihres
mit ausgezeichneter Hochachtung
ergebensten
Max Reger.

Bitte gern um baldmöglichste freundliche Nachricht, ob Sie die mit diesem Briefe an Sie abgesandten 12 Lieder Op 51 erhalten haben u. Sie mit einem mich sehr ehrenden Aufsatz Rud. Louis' über mein Schaffen in der „Gesellschaft" einverstanden sind! Besten Gruß!

„Fort mit allem, was keine andere Berechtigung für sich aufweisen kann, als daß es gestern schon gewesen ist!" Auch das billige ich ganz und gar. Allein: da es im Kampf der Meinungen gar nicht so leicht ist, endgiltig festzustellen, „was gestern schon gewesen ist", halte ich diesen Ausspruch R. Strauß' für „gefährlich"! Wir haben heut zu Tage in Deutschland noch Musikerkreise – ich brauche diese Herrn Strauß nicht zu nennen –, in denen J. Brahms als eine längst überwundene Sache bespöttelt wird. Und erst bei der neuerdings auftretenden Vorliebe für Kammermusik, für absolute Musik – nachdem man sich an der ewigen Programm-Musik und deren Ausartungen etwas den Magen verdorben hatte –, kommt den lieben Deutschen wieder zum Bewußtsein, welchen unendlich reichen Schatz echter deutscher Kunst und Gemütstiefe J. Brahms dem deutschen Volke geschenkt! Und Brahms war doch so sehr von „vorgestern" oder „vor-vorgestern"! (Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Brahms von „übermorgen" ist!) Auch gibt es Musikgreise, die zwar Anton Bruckner theoretisch sehr feiern, aber sogleich „vornehm indigniert" sind, wenn Bruckner „praktisch" aufgeführt werden soll! Vielleicht ist Bruckner auch von „gestern"? Das „Gefährliche" in diesem Ausspruche R. Strauß' liegt darin, daß jene „Musikchauffeure", denen Rich. Wagner, Gust. Mahler, R. Strauß als längst überwundene, abgetane Größen von „gestern" erscheinen, nun erst recht die Fahne ihres „Fortschrittes" entfalten werden; daß aber auch vielleicht noch mehr als schon bisher Jeder, der in eitler Selbstververblendung, ohne die nötige Begabung und das – leider nur zu oft mangelnde – Können seine Erzeugnisse – oft

traurigster Art – für „von übermorgen" hält! Das „Gestern" und „Vorgestern" in unserer Kunst kann den jungen Mitstrebenden gar nicht eindringlich genug an's Herz gelegt werden! Und den jungen Herren, die da glauben, es genüge zum Fortschritte, wenn man eine rote Jakobinermütze aufsetzt und schreit: „Nieder mit den Tyrannen, den Leuten von gestern!" – kann nicht oft genug nachdrücklichst klar gemacht werden, daß ein wahrer Fortschritt nur kommen und erwartet werden kann auf Grund der genauesten und liebevollsten Kenntnis der Werke derer „von gestern", daß vor allem Fortschritt nur erwachsen kann aus Können, dem Können, welches die Leute „von gestern" in ewig vorbildlicher Weise uns zur Nachahmung und Nacheiferung besessen haben!

„Es ist kein Meister vom Himmel gefallen", und die Geschichte derer „von gestern" ist ein leuchtendes Beispiel für uns „von heute", eine bitter ernste Mahnung an uns „von heute", das Erbe, das schier unübersehbare Erbe, das wir angetreten haben, zu verwalten, frisch, frei, voller Hingabe an den Genius derer „von gestern", vorwärts mit Besonnenheit, Kraft und Mut zu Ehren derer „von gestern"!

Offener Brief.

Sehr verehrter Herr Redakteur!

Als Sie mich vor einigen Wochen aufforderten, Ihnen einen kleinen Aufsatz oder Ähnliches für „Die Musik" zukommen zu lassen, bekam ich ordentlich das Gruseln! Ich

bitte Sie: ich, der ich Zeit Lebens nur mit der Notenfeder umzugehen gewohnt bin, der ich enthusiastisch der Ansicht huldige, daß gerade jetzt viel zu viel von Unberufenen – gelegentlich auch von Berufenen – über Musik geschriftstellert und auch wohl geschriftstehlert wird – also ich soll die schier unübersehbare Reihe derer, die durch ihre Schriften auch dazu beigetragen haben, „Konfusion in der Musik"*) zu erregen – vergrößern!! Nein, das können und dürfen Sie von mir nicht erwarten und verlangen! – – Wer [aber] soll denn überhaupt über Musik schreiben? Da sagen Sie natürlich: „Vor Allen auch die Komponisten!" O, nein! Die Komponisten werden stets komponieren, aber das Schreiben über Musik den Schriftgelehrten überlassen. Diese Herren verstehen dies ja viel, viel besser als wir Fachmusiker – oder wir Komponisten – (die wir zwar die Musik „machen"). Und schließlich: worüber sollte ich schreiben? Über unsre großen Meister? Das wäre erst recht zwecklos; denn: wer heut zu Tage noch nicht wissen sollte, wer unsre großen Meister gewesen sind, was sie in ewig vorbildlicher Weise geschaffen haben – nun, diese „Hirnbesitzer" kann ich auch nicht eines Besseren belehren; es wäre total verlorne Liebesmüh' – denn: selig sind die Armen im Geiste! – Soll ich vielleicht orakeln, wie es mit der Zukunft in 50, in 100 Jahren sein wird? Ersparen Sie mir das! Sie wissen ja, es gibt nichts Gefährlicheres und Unsinnigeres als über die Zukunft einer Kunst zu weissagen. Die Zukunft – oder wie Sie wollen –

*) Spielt an auf Felix Draeseke's, kurz vordem (Stuttgart, 1906) erschienene, bekannte Streitschrift gleichen Namens. – Anmerkung des Herausgebers.

die zukünftige Gegenwart – wird stets nur von einigen „Köpfen" repräsentiert und geführt. Solche „Querköpfe" sind natürlich der bequemen Mittelmäßigkeit, der patentierten Denkfaulheit stets recht fatal, unangenehm und verhaßt gewesen. Leider gab's zu allen Zeiten solche „verruchte Gesellen" – Apollo wird sie aber nicht schinden –, welche partout einen Fortschritt haben wollten; welche ohne ehrfürchtige Scheu vor den „Größen der Reaktion und Mittelmäßigkeit" ihren eigenen Weg gingen. Und sehen Sie, sehr verehrter Herr Redakteur, gerade die großen Meister waren es, die da Neues, Ungewohntes schufen und dabei nie bedachten, daß sie damit den süßen Schlaf des hochverehrungswürdigen Publikums und den Krebsgang aller in Amt und Würden ergrauten Fachgenossen und Gegner so brutal störten. All' die glänzenden, unvergänglichen Erscheinungen unserer Kunstgeschichte von Palestrina bis zum Ende dieser Welt waren, sind solche „Gottesleugner und Antichristen"!

Besonders bedauerlich ist diese Tatsache, wenn man dazu erwägt, welche „schweren Sünden" gerade diese Auserwählten begangen haben und hoffentlich bis an's Ende aller Zeiten begehen werden! Nehmen Sie irgend ein Lehrbuch der Harmonielehre, des Kontrapunkts etc. etc. – sofort werden Sie sehen, wie freventlich diese Auserwählten gegen die „heiligen" Regeln unserer Lehrbücher gesündigt haben! „Schaffen" konnten diese Auserwählten wohl – das muß ihnen selbst der tollste Neid und die größte Borniertheit lassen – aber Lehrbücher schreiben, in denen so recht deutlich und genau verzeichnet steht, was man alles nicht darf – ja, dies konnten die Auserwählten nicht. O,

wie ersehne ich ein bürgerliches Gesetzbuch – so recht aus innerstem Herzen – für die Musik! – Sie sehen, die „Konfusion" ist groß.

Was nun diese Auserwählten weiter nie konnten – und wohl auch nie erlernen werden – ist: „Kritiken schreiben"! Welch' ein enormer Schaden das in unseren Augen für die armen „Auserwählten" ist, kann nur der so ganz ermessen, der sich endlich 'mal klar macht, wie unzählig oftmals die Kritik schon „daneben gehauen" hat und wohl noch „daneben hauen" wird! Da sind wieder diese „Auserwählten" die Übeltäter. Warum mußten denn die gerade so schaffen, daß man „daneben hauen" mußte, muß und müssen wird? „Wie lieblich sind die Schuhe demutsvoller Seelenruhe!" Ja, diese demutsvolle Seelenruhe, diese Grundbedingung des „kritisch-abgeklärten" Schaffens, besaßen diese Übeltäter nie. Voller brandender Leidenschaft und rücksichtsloser Energie schufen sie Werke über Werke, bis endlich der deutsche Michel brummend und gähnend aus seinem Schlafe erwachte, in den ihn die Mittelmäßigkeit, der Krebsgang der Reaktion so fein hypnotisiert hatten.

Sollte ich mich darin täuschen, sehr verehrter Herr Redakteur, so bin ich gern bereit, ein Jahr lang Unterricht in der Musikgeschichte bei Herrn Nazi Ohnallestalent, Musikreferent des Krähwinkler Tageblattes, zu nehmen; als Gegenleistung erteile ich dann dem Herrn Unterricht in den Elementargründen der Musik (z. B. Tonart, Taktart, Rhythmus, evtl. noch Intervallenlehre) und dann – dann ist uns Beiden geholfen! –

Oder erwarten Sie vielleicht, daß ich Ihnen, nachdem ich soeben zum Entsetzen alle Derer, die auf der „Warte der

Kunst" stehen, in meiner unverbesserlichen Vielschreiberei mein op. 100 vollendet habe, einen Rückblick über mein bisheriges Schaffen gebe? Das ist mir wieder unmöglich; abgesehen davon, daß es mir zu sehr widerstrebt, von mir selbst zu reden, halte ich Rückblicke nur in der fidelen Art für berechtigt, wie sie der „Kladderadatsch" oder „Simplizissimus" bringen. Es wird heut zu Tage schon viel zu viel mit viel Pathos gerückblickt – und um Gottes Willen nur nicht sentimental werden und in den gewaltig gärenden Most unsrer Zeit fade Himbeerlimonade gießen! Was ich erstrebt, erreicht, verfehlt habe, das weiß ich allein, das interessiert die sensationslüsterne Menge viel zu wenig. Wer wissen will, was ich will, wer ich bin – der soll sich das ansehen, was ich bis jetzt geschrieben habe – wird er nicht klug daraus, versteht er's nicht, so ist's nicht meine Schuld! Ganz im Vertrauen will ich Ihnen gestehen, daß ich vor meinem op. 1 ein arger Anhänger der symphonischen Dichtung war; ich hab' da so als 13 – 17 jähriger Junge eine Masse Musik verbrochen, zu der man einen genauen „Führer" brauchte, um aus dem jugendlichen Unsinn klug zu werden. Nun werden Sie mich für einen Erzreaktionär – oder gar Abtrünnigen oder noch Schlimmeres halten! Aber da hauen selbst Sie, sehr verehrter Herr Redakteur, auch' mal gründlich daneben! Ich bin absolut kein Feind der symphonischen Dichtung, und wer da das Gegenteil von mir behauptet, der lügt niederträchtig. Wenn Sie wollen, ist jedes Kunstwerk, das mir seelisch etwas offenbart, eine symphonische Dichtung. Ich erkenne vollständig die Berechtigung der symphonischen Dichtung an, maße mir aber das Recht zu, „nach meiner Façon selig werden" zu dürfen! Jede Musik,

ob absolut oder symphonische Dichtung, ist mir höchst willkommen, wenn sie eben Musik ist. Was aber ist Musik? Bekanntlich hatte der Schah von Persien darüber eine andere Ansicht als wir Abendländer, und, wie Ihnen wohlbekannt, haben zu allen Zeiten die reaktionären Musiker darüber anders gedacht als jene, die vorwärts streben. Und schließlich herrscht selbst in den Kreisen, die dem Drang nach vorwärts sympathisch gegenüberstehen, die sogar selbst „mitstreben", ein ganz verschiedener Begriff von dem, was Musik ist — — — je nach der betreffenden Klique!!!

Dieses heut zu Tage so ganz besonders frisch, fromm, fröhlich — aber nicht frei — blühende Kliquenwesen halte ich für einen der größten Krebsschäden nebst noch anderen Dingen in unserem Kunstleben. Gewiß hat jeder Mensch das Recht, diesen oder jenen unter den schaffenden Künstlern für den alleinigen „Herrgott" zu erklären, weil ja jedem Narren schon seine eigene Kappe am besten gefällt. Aber, wenn sich das Kliquenwesen derart versteinert, daß man à tout prix jeden der betreffenden Klique auch nur ferner – nicht 'mal feindlich gegenüber – stehenden „Schaffenden" oft direkt mit allen möglichen, anständigen und unanständigen Mitteln bekämpft, so ist das ein sehr betrübendes Symptom für die „Toleranz" — bekanntlich die Grundlage jedes nicht beschränkten Denkens — unter den Musikern. Und gerade in den deutschen Großstädten, wie Berlin, München usw. soll dieses Kliquenwesen in vollster — „Treibhausblüte" stehen. (Bin ich da falsch unterrichtet??). Damit wird sehr viel geschadet — nur der ferner Stehende, Objektive sagt sich mit behaglichem, nur zu sehr berechtigtem

Schmunzeln, daß zu solchen „Treibhausblüten" bekanntlich sehr, sehr viel – Mist gehört! – Es fehlt trotz des „Allgemeinen Deutschen Musikvereines" unbedingt an einem „inneren Zusammenhalt" aller Derer, die fortschrittlich im gesunden Sinn energisch Front machen gegen alle offenen und „maskierten" Rückschrittler, deren wir genug haben.

Aber was ist Fortschritt? Offen gestehe ich Ihnen, daß es mir nicht vergönnt ist, all' das als Fortschritt zu erkennen, was mir von dieser oder jener Klique als „alleinig wahrer" Fortschritt angepriesen wird. Das Papier ist geduldig, und nur zu oft finden sich „willige" Federn. – Zwar heißt es: „Der Merker werde so bestellt!" – oft aber wird der Merker anders bestellt! Ich vermag auch die nicht als die Träger des Fortschrittes anzuerkennen, die in jugendlichem Überschwang über Meister wie Mendelssohn, Schumann Hohn lächeln. O, was hab' ich von solchen „Neutönern" schon erlebt! Phrasen konnten diese Helden drechseln, daß einem Mund und Nase offen standen – an ihren Werken aber hab' ich sie erkannt! Ferner: es ist nicht zu leugnen, daß heut zu Tage von sehr Vielen, die den Pegasus besteigen, sehr Wenige eine Ahnung vom Reiten haben. Der große, an und für sich prachtvolle Begriff „inneres Erlebnis" hat in unreifen Köpfen verheerend gewirkt; man hat in gewissen Kreisen fast verlernt, daß Kunst von Können kommt. Das da fehl angewandte Schlagwort „inneres Erlebnis" täuscht nur den Dummen. Man hat da zu oft vergessen, daß unsere Meister ohne Ausnahme vorerst eine strenge Schule durchmachten, das „Handwerksmäßige" der Kunst vorerst gründlichst erlernten, ehe sie daran gingen, die Form mit weiser Hand zu zerbrechen

d. h. zu erweitern, zu vertiefen. So ist es total verkehrt, wenn unsere „Jüngsten" z. B. glauben, als Liederkomponisten da einsetzen zu müssen, wo Hugo Wolf aufgehört hat. Man vergesse ja nicht, welch' enormen Entwicklungsgang Hugo Wolf durchgemacht hat. Das Selbe gilt von den Nachahmern Richard Strauß'. Welch' ein unendlich weiter Weg von Strauß' f moll-Symphonie bis zur „Salome"! Freilich, wenn solche Absurditäten passieren können, wie kürzlich ein Musikschöngeist – aber wohl nicht „Musikstarkgeist" – die „Salome" für quasi Kammermusik erklären konnte, dann kann man sich über den tollsten Unsinn nicht mehr wundern. Da muß selbst Goethe korrigiert werden in: „Das ‚Unmögliche', hier wird's Ereignis!"

Anderseits wissen Sie, sehr verehrter Herr Redakteur, sehr wohl, daß gerade an den staatlichen Instituten wie Hochschulen, Akademieen, Konservatorien für Musik leider nur zu oft die denkbar rückschrittlichsten Tendenzen, Ansichten als unfehlbar gelten. Sie wissen, selbst Richard Wagner ist so manchem deutschen Professor für Musikwissenschaft, Komposition, Kontrapunkt jetzt noch eine höchst unbequeme Erscheinung. „In Berlin soll ein Mann leben, der Richard Strauß heißt und sich sogar Komponist nennt", diese Äußerung eines deutschen Professors für Kontrapunkt sei hiermit fest genagelt und einer Nachwelt zu innigstem Behagen aufbewahrt. In Berlin konnte im Frühjahre 1907 die „wundervolle" Tatsache passieren, daß Richard Strauß bei der Wahl zum Mitgliede der „Kgl. Akademie der Künste" – abgelehnt wurde. Sehen Sie, sehr verehrter Herr Redakteur, das ist auch so ein Schildbürgerstücklein, wie es nur der deutsche Michel fertig bringt. Ja, ja, das Volk

der Denker und Dichter! Wissen sie jetzt, auf welcher Seite die „Konfusion in der Musik" noch verheerender gewirkt hat?

Mit der Hoffnung auf Besserung in dieser Konfusion und freundlichen Grüßen

Ihr ergebenster

Colberg a. Ostsee, 5. September 1907 Max Reger.

Degeneration und Regeneration in der Musik.

(Leipzig, Herbst 1907.)

Unter diesem Titel veröffentlicht soeben Professor Dr. Hugo Riemann einen längeren Aufsatz in Max Hesse's „Deutschem Musikerkalender für 1908". Die in diesem Essay entwickelten Ansichten und „Ratschläge" zwingen mich, sie vom Standpunkt des vorwärts strebenden Musikers zu beleuchten. — Was Professor Dr. H. Riemann über die heut zu Tage so fröhlich blühende Mode des Pultvirtuosentums schreibt, kann man in einzelnen Punkten allenfalls noch ein wenig gelten lassen; aber so „arm", wie Herr Professor Dr. H. Riemann glaubt, sind unsere Gesangs- und Instrumentalvirtuosen doch nicht daran, daß sie — einer nach dem Anderen — sich um eine „bescheidene" (?!) Brotstelle umsehen. Gerade unser sich immer reicher gestaltendes Musikleben erfordert gegen früher viel mehr Solisten jeder Art, so daß sich Herr Professor Dr. Riemann mit dieser seiner Ansicht in direktem Widerspruche mit der Wirklichkeit befindet.

Herr Professor Dr. H. Riemann schreibt dann weiter, daß auch die Komponisten immer mehr klagen, daß sie trotz der

gewaltigen Vermehrung der Konzertunternehmungen mit ihren „Novitäten" allzu selten an die Reihe kämen. Auch diese Behauptung Professor Dr. Riemanns entspricht in keiner Weise den Tatsachen. Gerade die jetzt lebenden Komponisten haben – im Vergleiche zu der „guten alten Zeit" – wenig Grund, sich über „Nichtandiereihekommen" zu beklagen. Es ist noch nicht zu lange her, daß selbst bedeutende Komponisten „alte Herren" wurden, bis sie „konzertreif" waren! Brahms, Wagner waren doch wahrlich lange genug aus unseren Konzertsälen verbannt. Die Konzertprogramme unserer Zeit beweisen dagegen unleugbar, daß die Konzertgesellschaften (mit verschwindenden Ausnahmen) jetzt eingesehen haben, daß auch die lebenden Komponisten berücksichtigt werden müssen – – und selbst in den reaktionärsten Städten, in denen man vor 20 bis 30 Jahren noch Ach und Weh' schrie, wenn sich dahin ein Werk von Wagner oder Brahms „verirrte", bringt man heut zu Tage Strauß, Mahler und – ††† Reger.

Zwar schimpft dann da oftmals die Kritik, die erbeingesessene „Musikwissenschaft" so recht aus Entrüstung, vermag aber trotzdem nicht zu verhindern, daß auch in diesen Städten mit „kritischer Öllampenbeleuchtung" sich erfreulich viel Anhänger um das gar frisch wallende Banner der „Neutöner" sammeln – allerdings nicht aus den Kreisen der bemoosten Häupter. Schon allein die gerade für uns „lebendige" Komponisten unleugbare sehr „verdienstvoll" wirkende „Genossenschaft deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht)" ist der schlagendste Beweis dafür, daß Riemann in dieser Sache ganz falsch orientiert ist.

Herr Professor Dr. H. Riemann schreibt weiter: „Das hervorstechendste Merkmal der neueren Produktionen, mit welchen die großen Dirigenten experimentieren, ist doch eine übermäßige Steigerung der Anforderungen an die technische Leistungsfähigkeit der Orchester und ihrer Leiter, welche dieselbe reizt, zu zeigen ..... Es ist nun einmal der Zug der Zeit, wenn man von den oberen Zehntausend der musikalischen Welt beachtet werden will, der schlichten Natur aus dem Wege zu gehen und durch Übertreibungen aller Art, Leseschwierigkeiten, Schwierigkeiten der technischen Ausführung, Vergrößerung des Orchesterapparates, Häufung gleichzeitig geführter, einander durchkreuzender und verwirrender Melodielinien und in einander geschweißter Harmonien womöglich mit ausdrücklicher Bezugnahme auf die allermodernsten und extravagantesten Erzeugnisse der Poesie oder Malerei die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen."

Vor allem muß 'mal betreffs des Satzes: „der schlichten Natur aus dem Wege zu gehen und durch Übertreibungen aller Art, Leseschwierigkeiten etc." für alle Zeiten festgestellt werden: damit hat Herr Professor Dr. Riemann vollständig Recht; es gibt nämlich seit 15 Jahren Ausgaben der Meisterwerke Bachs, Mozarts, Beethovens ꝛc. ꝛc., die tatsächlich nur nach dem Prinzip geschaffen sind: „der schlichten Natur aus dem Wege zu gehen und durch Übertreibungen aller Art, Leseschwierigkeiten" etc.! Merkwürdiger Weise sind diese Ausgaben — — von Hugo Riemann. Was die Häufung der technischen Schwierigkeiten betrifft, die wir †††Modernen ja nur deshalb pflegen, um das Interesse der oberen Zehntausend zu erwecken — nebenbei bemerkt: eine doch etwas merk-

würdige Ansicht von der „Anständigkeit" unserer künstlerischen Gesinnung –, so erlaube ich mir als Nichtmusikhistoriker ganz bescheiden zu bemerken, daß z. B. Bachs Musik für seine Zeit wegen der Häufung ihrer technischen Schwierigkeiten für derart unspielbar galt, daß man behauptete, nur Bach allein könnte seine Werke spielen. Weiter: hat nicht Altvater Haydn vor jetzt vielleicht 110 Jahren dem jungen Beethoven ernstlich abgeraten, die drei Klaviersonaten op. 2 zu veröffentlichen, weil – sie zu schwer spielbar seien. Also auch hier die „Schwierigkeiten der technischen Ausführung"! – Armer Beethoven! – Haben nicht gerade Beethovens allergrößte Schöpfungen – die letzten Sonaten und Streichquartette – fast ein Menschenalter lang für unausführbar gegolten?! Und Brahms! Ich weiß mich noch aus meiner Jugendzeit zu erinnern, wie man stöhnte und schimpfte über die so schwierigen Begleitungen der Brahms'schen Lieder. Also auch hier: Schwierigkeiten der technischen Ausführung! Armer Brahms, lies du doch 'mal „Degeneration und Regeneration in der Musik" (Deutscher Musikerkalender 1908), damit dir deine groben Sünden gegen den heiligen Geist der deutschen Musikwissenschaft endlich zum Bewußtsein kommen!

Was nun da Herr Professor Dr. H. Riemann weiter gegen uns Moderne in's Feld führt, ist die alte Geschichte, die ebenso ewig neu bleibt, wie sie sich noch stets als falsch herausgestellt hat. (Übrigens ist z. B. unsere moderne Polyphonie direkt „bescheiden" zu nennen, wenn man bedenkt, welch' ungeheure Polyphonie die alten niederländischen Meister in ihren Werken anwandten.) Es ist wirklich endlich 'mal nötig, mit Klarheit und Nachdruck festzustellen,

daß all' die Vorwürfe, die Herr Professor Dr. Riemann gegen uns sehr „lebendige" Rüttler am Vergangenen richtet – für welche Vorwürfe er allerdings jeglichen Beweis schuldig geblieben ist –, zu allen und allen Zeiten mit saftiger Breite, klassischer Grobheit usw. gerade denen entgegen geschleudert wurden, die nach einigen Jahrzehnten von den Vernünftigen als die Retter aus der Versandung ödesten Epigonentums gepriesen wurden. Hat man und haben die Herren Musikwissenschaftler wirklich vergessen, daß Bach seiner Zeit so „unverständlich" erschien, daß er zeitlebens eigentlich nicht als Komponist, sondern nur als Virtuos anerkannt wurde? Welche Schmähungen aller Art mußte sich nicht der Götterliebling Mozart gefallen lassen? Hieß es nicht, daß er – Mozart – zu „überladen" komponierte und zu „lärmend" instrumentierte?!

Und wie hat eine deutsche Kritik sich Beethoven gegenüber benommen? Galt Beethoven nicht dem Gros seiner Mitlebenden als total verrückt? Ich zitiere hier ein Urteil über die große Leonoren-Ouvertüre: „Rhapsodien eines unheilbar dem Wahnsinn Verfallenen!" (Und solcher Urteile aus „fachmännischen Kreisen" über Beethoven könnte man zu Hunderten anführen.) Welche mühevollen Kämpfe kostete es, bis z. B. R. Schumann sich „durchsetzte"! (Er selbst hat es natürlich nicht erlebt.) Sind die unsäglich gramvollen Leidensjahre eines R. Wagners schon vergessen? Auch von den Herren Musikhistorikern vergessen?

Und Brahms: Sind nicht alle Symphonien von Brahms bei ihrer Uraufführung mit eisiger Kälte entgegengenommen worden? Und Bruckner oder Hugo Wolf? Konnte nicht betreffs Bruckner E. Hanslick mit kaltem Blute die schönen

Worte schreiben: „Diese Musik stinkt!" (NB. Hanslick hat auch viele Bücher über Musik verfaßt!) Und, wenn man die Kritiken, die gegen Beethoven, gegen Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Bruckner, H. Wolf in Hülle und Fülle geschrieben worden sind, vergleicht mit dem, was Herr Professor Dr. Riemann mit seiner Klage den verteufelten Modernen anzuhängen versucht, so findet man eine merkwürdige Ähnlichkeit: Es ist der Kampf derer, die da nicht mehr mitkönnen, gegen die ungestümen Fortschrittler! – Aber Heil, Heil denen, die so „bewertet" werden, wie man einst die Großen, Unsterblichen bewertete! Das ist eine Ehre sondergleichen für uns Jünger, die wir unangekränkelt von der schwindsüchtigen Bläße grauer Theorie in dem ewig blühenden Walde deutscher Kunst unsere Bäume pflanzen mit frischem Wagemut und Vertrauen auf den germanischen Geist.

Herr Professor Dr. Riemann schreibt weiter: „Seit Wagner und Liszt tot sind, gibt es auf der Seite der vorwärts drängenden Partei keine autoritative Persönlichkeit mehr, welche im Stande wäre, die unbändige Jugend zu zügeln und durch Verdikt und eigenes Beispiel die Grenzen kenntlich zu halten, welche nicht überschritten werden dürfen!"

Nein, Herr Professor, das macht uns lachen! Es wäre ein tieftrauriges Zeichen von wirklicher Degeneration, wenn unsere Jugend im Tatendrang, Ungeahntes, Unerhörtes zu wagen, inne hielte und statt dessen militärfromme, Unschuld triefende Kindergartenmusik machte! (Nebenbei bemerkt ist es ordentlich spaßhaft, daß Herr Professor Riemann nun plötzlich Frz. Liszt, dem er die eigentlich schöpferische Begabung abgesprochen hat, als

Autorität für die ungestüme Jugend erklärt und tief bedauert, daß Liszt nicht mehr die unbändige Jugend zügelt.) Ja, wenn die Zeit käme, daß die Jugend ihre nach vorwärts zeigenden Ideale verlöre, daß die Jugend nicht über's Ziel hinaus schösse – ja, dann wäre, wie gesagt, die Degeneration im allerschlimmsten Sinn unheilbar da! Übrigens: wer hat denn Bach, Beethoven, Schumann, Wagner, Brahms gezügelt? Kamen diese Großen ihrer Mitwelt nicht fürchterlich „ungezügelt" vor?

Ferner: „die Grenzen kenntlich zu halten, die nicht überschritten werden dürfen"! Was heißt das? Haben nicht gerade alle unsere Großen und Unsterblichen die Grenzen, die ihre Zeit begriff, die die damalige Aesthetik „kreuzlahm" zurecht geleimt hatte, mit gewaltiger Faust rücksichtslos in's Unendliche gerückt? (Allerdings sehr zum Verdrusse der zünftigen Schriftgelehrten!) Und wir Lebenden, die wir keine Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, H. Wolf sind – wir lassen uns trotzdem nicht zügeln, wir lassen uns nicht knebeln und unter musikwissenschaftliche Kuratel stellen! – – – –

Herr Professor Dr. Riemann klagt dann wehmütig, wo die Erfolge von E. Grieg, M. Bruch, H. Hofmann, Friedrich Kiel, Joseph Rheinberger geblieben wären! Weiß er nicht, daß die Erfolge dieser lediglich deshalb so schnell verblaßten, weil sie zu wenig Persönlichkeit waren, weil sie offenbar von den Alten zu sehr abhängig waren? Nur die Persönlichkeit, der seelische Gehalt, den eine Persönlichkeit ausstrahlt, sind das Unterpfand für die Unsterblichkeit.

Nach Herrn Professor Dr. Riemanns Ansicht sind wir

Modernen direkt am débâcle; demnächst werden wir, wie er schreibt, den Sturz in's Bodenlose machen, und wenn man an den Zipfeln des Gewandes, das „die schlotternden Gebeine des Reiters zur Linken" umwallt, zieht, so — grinst wohl ein hohler Totenschädel!? O, wie gruselig und grauslich! Das erinnert ja direkt an's Wachsfigurenkabinett, wo man für 50 Pfennig Entrée die schauerlichsten Dinge sehen kann. Herr Professor Dr. Riemann: Wir Reiter zur Linken mit schlotternden Gebeinen fürchten den Sturz in's Bodenlose absolut nicht! Wir sitzen fest im Sattel, wir Reiter zur Linken! Viel eher stürzen Sie in's Bodenlose mit Ihren Angriffen, deren Beweise Sie sich schenken!

Ernsthaft gesprochen: Glaubt denn Hugo Riemann wirklich, daß wir: Strauß, Mahler, Pfitzner usw. und schließlich meine Wenigkeit so „direktionslos" unseren Ritt in's „Abenteuerliche" wagen, daß wir so ganz unvorbereitet uns von unsrer Muse tragen lassen in's Reich des nicht Jedem Zugänglichen, daß wir gleich Narren haltlos von Phantom zu Phantom irren? Weiß Herr Professor Dr. Riemann nicht, daß wir — genau so wie er — unsere vor allem in praktischer, nicht durch Bücherweisheit bestaubter Erfahrung gereifte künstlerische Überzeugung haben? Wenn Riemann das, was wir geschrieben haben, kennen würde, so müßte er wissen, daß unser musikalisch-technisches Rüstzeug zum Mindesten auf der Höhe steht wie das eines Max Bruch oder Joseph Rheinberger! Lebt er wirklich in dem Irrtum, daß wir freventlich alle alten Meister über Bord geworfen hätten? Oder sollte es ihm noch nicht klar geworden sein, daß jede Zeit naturgemäß ihren ent-

sprechenden künstlerischen Ausdruck haben muß? Ist Wagner in allen seinen Werken, Richard Strauß in „Don Juan", „Till Eulenspiegel", „Tod und Verklärung" nicht schon geradezu klassisch geworden? (Ich bitte, mich zu steinigen!) Haben sich nicht eine schier unübersehbare Reihe gerade der besten modernen Musiker mit ehrlichster Begeisterung um unsere beschmutzten und begeiferten Fahnen geschart? Sollten diese Alle so geblendet sein, daß sie das Tageslicht wahrer Kunst verloren hätten???

Herr Professor Dr. Riemann schreibt weiter: „Ein einziger knorriger Eichenstamm hat auf dem Wege, den der vernichtende Wirbelsturm genommen, mit seinen gewaltigen, in die Tiefe gehenden Wurzeln Stand gehalten! (nämlich J. Brahms) ... Er ist als lebendige künstlerische Potenz das Komplement der historisierenden Bestrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Musikwissenschaft!"

Ich glaube, meine restlos bewundernde Stellung zu Joh. Brahms, meine glühende Verehrung für die großen alten Meister ist zu bekannt, als daß ich es nötig hätte, dies nochmals hier zu betonen. Aber vor allem protestiere ich hier auf das Energischste dagegen, Brahms – als das Komplement der historisierenden Bestrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Musikwissenschaft erklärt zu wissen! Es ist ein großer, großer Irrtum, wenn Herr Professor Dr. Riemann glaubt, daß Brahms deshalb der knorrige Eichenstamm geworden ist, der die Wirbelstürme überdauert. Brahms als Komplement der Musikwissenschaft seiner Zeit!! Nein, das ist göttlich schön! Es ist bekannt, daß sich die Musikwissenschaft immer erst dann eines Großen bemächtigt, wenn ihn längst und längst der kühle

Rasen deckt; wenn so 100 bis 200 Jahre vergangen sind, dann ist so ein alter Meister doch erst mundgerecht. Oder ist's im Collegium musicum anders bestellt? Es wäre sehr traurig um die Unsterblichkeit eines Brahms, wenn er sie in erster Linie seiner Anlehnung an die alten Meister verdankte, wie doch Riemann glaubt. So etwas kann nur die graue Theorie behaupten, die abseits vom goldenen Strome des Lebens, des gewaltig pulsierenden Herzblutes unserer Zeit ihre einsamen Kreise zieht! Und der schlagendste Beweis gegen Professor Dr. Riemanns Ansicht ist eine Erscheinung wie z. B. Rheinberger! Wer seinen Werdegang, wer sein Tun und Lassen in München kennt, weiß, daß Rheinberger mit den alten Meistern zum Mindesten die selbe starke Fühlung hatte wie J. Brahms. Und doch und trotz alledem ist Rheinberger so schnell verblaßt! Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmer die „Anlehnung" an alte Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit! Darin ruht die Wurzel aller Unsterblichkeit, aber niemals in der Anlehnung an die alten Meister, welche bloße Anlehnung die unerbittliche Geschichte in wenig Jahrzehnten zum Todesurteil formt!

Herr Dr. Riemann schreibt weiter: „Mit heimlicher Sorge, die sich allmählich zu offenem Haß steigerte, haben die radikalen Fortschrittler diese Strebungen (nämlich die „historisierenden" der Musikwissenschaft) keimen und kräftig wachsen sehen" usw.

So schlimm ist die Sache wieder nicht. Wenn die Bestrebungen der Musikwissenschaft nur darauf hinausgehen,

die alten Meister zu Ehren zu bringen, so haben wir radikalen Fortschrittler allen Grund, diese Bestrebungen äußerst sympathisch zu begrüßen! Ich glaube annehmen zu dürfen, daß unter den radikalen Fortschrittlern nicht Einer ist, der sich in Haß gegen diese verdienstvollen Bestrebungen gewandt hätte. Sollte das trotzdem geschehen sein, so haben die Betreffenden sich selbst aus der Liste der Ernstzunehmenden gestrichen. Man kann aber mit „ziemlicher" Sicherheit annehmen, daß vielmehr wir Fortschrittler mit offenem oder verstecktem Hasse begrüßt worden sind. Daß die „schlotternden Gebeine der Reiter zur Linken" in sarkastischem Galgenhumor manchmal nicht unberechtigte Fußtritte an die verabreicht haben, die noch nie im Sattel saßen oder nur sehr schlecht zu reiten verstanden, mag gewiß vorgekommen sein, wenn man den tollen Reitern allzu liebenswürdig an den „Zipfeln des Gewandes" gezogen hat.

Herr Professor Dr. Riemann schreibt schließlich, daß unsere degenerierte Kunst sich regenerieren kann und muß. Was wollen wir entsetzlichen Modernen denn schließlich anders als regenerieren – allerdings auf unsere Art und Weise! Ein Stillstand ist unmöglich, und die wirkliche Degeneration wäre dann im wahrsten Sinne des Wortes eingetreten, wenn sich nicht immer wieder solche „Kerle" finden würden, die eigensinnig und wagemutig auf ihre Art regenerierten! Frisches Blut, neues Leben, neue Ziele haben noch nie geschadet, haben sich unleugbar zu allen Zeiten als die alleinigen Mittel gegen die wirkliche Dekadence erwiesen!

Herr Professor Dr. Riemann ist natürlich auch der Überzeugung, daß wir heut zu Tage in einer geradezu heillosen „Konfusion in der Musik" uns befinden! Diese „Konfusion"

hat seit einigen Monaten großes Aufsehen erregt; man schrieb, salbaderte darüber in's Blaue hinein, ohne etwas an der „Konfusion" zu ändern! Nach meinem Dafürhalten setzt die „Konfusion", die da plötzlich entdeckt wurde, mit der „Salome" ein. Die ganze musikalische Welt – natürlich mit Ausnahme einiger „Hinterwäldler" – hat die Werke von Richard Strauß sich ruhig gefallen lassen; allgemach hat sich sogar die Überzeugung Bahn gebrochen, daß Strauß ganz entschieden der bedeutendste Vertreter der „symphonischen Dichtung" seit Franz Liszt ist. Plötzlich kam die „Salome", und nun ist die „Konfusion" da! Wie merkwerdig! Ist denn Strauß in der „Salome" ein Anderer, ein gänzlich umgewandelter Schaffender geworden? Niemals! Man muß Strauß doch nicht so ganz verstanden haben, wenn man jetzt erst „schreit", nachdem seine Hauptwerke, wie „Don Juan", „Till Eulenspiegel", „Tod und Verklärung", sogar das „Heldenleben" seit Jahren so zu sagen zum eisernen Bestand unserer Programme gehören, ja direkt „klassisch" in ihrer Art geworden sind.

Nachdem der Scheiterhaufen, auf dem ich nächstens zur stillen Wonne aller Rückwärtsler geröstet werden soll, schon errichtet ist, will ich mein Gewissen noch erleichtern von dem, was mich schon lange bedrückt: Unter den Reitern sind so manche, die mit „Überlegenheit" auf Schumann, Mendelssohn herabsehen. Mir deucht, daß diese von einer späteren Generation höchstens als unmündige „Mendelskinder" oder „altersschwache Mendelsweiber" erkannt werden. Der Ritt dieser geht zu wenig, viel zu wenig nach links, denn wir „echten" Reiter zur Linken wissen nur zu gut, wie Schumann und selbst Mendelssohn – jeder auf

seine Art – ebenfalls stramm nach links ritten, und wir „echten" Reiter zur Linken verleugnen keinen der Unsrigen! – (Nun wird der Scheiterhaufen für mich wohl auch von links angezündet!)

Ich bedauere sehr, mich mit meinen künstlerischen Überzeugungen so sehr im Widerspruche mit den Anschauungen meines einstigen Lehrers, dem ich als weitaus hervorragendstem Theoretiker nicht nur unserer Zeit, sondern seit Rameau vollste Verehrung zolle, befinden zu müssen! Allein es ist ein haarscharfer, großer Unterschied zwischen Theorie und dem gewaltig vorwärts drängenden Zug in unserer Musik seit Liszt und Wagner! Und trotz meiner wohl allgemein bekannten „unbeschränkten", grenzenlosen Verehrung und Bewunderung für alle unsere alten großen Meister ohne Ausnahme, kann ich nur meiner vollen Überzeugung und Erkenntnis nach sagen, obgleich ich nicht weiß, ob meine äußere Statur auf „schlotternde Gebeine" schließen läßt: „Ich reite unentwegt nach links!"

Felix Mendelssohn Bartholdy's „Lieder ohne Worte".

(Zum hundertsten Geburtstag, 1909.)

Man fürchte nicht, daß ich – folgend dem Zuge der Zeit – eine tiefgründige schöngeistige Analyse der „Lieder ohne Worte" geben werde; solche Dinge sind ebenso erbaulich als oft ergötzlich zu lesen, verraten fast immer unendlichen Scharfsinn – sind aber doch meistens verlorene Liebesmüh'. Zweck dieser Zeilen ist nur der, auf ein Ge-

biet des Schaffens Mendelssohns nachdrücklich hinzuweisen, das im modernen Musikgetriebe fast verschollen erscheint. Welch' ungeheure Beliebtheit und Verbreitung die „Lieder ohne Worte" vor wenigen Jahrzehnten hatten, weiß Jeder, dem Violin- und Baßschlüssel nebst einiger Kenntnis der Tasten keine „böhmischen Dörfer" sind. Die enorme „Umwertung" aller Musik durch Wagner und Liszt drängte natürlich den vornehmsten Vertreter der delikatesten formellen Vollendung zuerst in den Hintergrund, und so haben wir – gleich Flut und Ebbe – nach einer Zeit, in der sogar ein Robert Schumann den lieben, in künstlerischen Fragen stets recht saumseligen Deutschen entsetzlich formlos und verwirrt erschien und Mendelssohn als der Gipfelpunkt der musikalischen Entwicklung in Deutschland für seine Zeit mit Recht gepriesen wurde, es erlebt, daß ein so feinsinniger, gemütswarmer, großer Meister wie Mendelssohn fast vergessen, jedenfalls total unterschätzt wurde und wird. Um Alle, die für Mendelssohn heute nur noch ein mitleidiges Lächeln übrig haben, auf die völlige Verkehrtheit – um nicht zu sagen Verbohrtheit – ihrer Ansicht aufmerksam zu machen, sei nur kurz konstatiert, daß, nachdem das Gebiet der Orgellitteratur nach Bachs Tod in ewigen Schlummer versunken war, erst Mendelssohns Orgelsonaten als markanteste Neuerscheinungen – fast hundert Jahre nach Bachs Tode – auftraten. Wer da weiß, welche Unmasse von Orgelmusik in der Zeit vom Ableben Bachs bis Mendelssohn geschrieben wurde, kann so ungefähr beurteilen, welch' wirklich „große Tat" Mendelssohns Orgelwerke sind. Die Musikwelt besitzt sodann an der „Sommernachtstraum"-Ouvertüre, an der „Hebriden"-Ouvertüre

solch' edle Juwelen echt deutscher Musik, solch' glänzende Vorbilder herzenswarmer, vollendeter Kunst, die ihrem Schöpfer für immer die Unsterblichkeit verleihen.

Daß eine so überragende Erscheinung wie Mendelssohn sofort zahllose Nachahmer fand, die sich nicht genugtun konnten, es dem Meister nachzumachen, ohne „er selbst" zu sein, dadurch aber eine bedenkliche Verflachung des Styls, des gedanklichen Inhaltes herbeizuführen, ist ebenso wahr, wie die „geistigen Sklaven" des größten dramatischen Genie's aller Zeiten, Richard Wagners, auch nicht mehr Bleibendes schaffen werden als Jene. Es wird vielleicht manchen meiner Kunstgenossen baß wundern, daß ich mich so gerne mit Mendelssohn beschäftige, seine „Lieder ohne Worte" sehr oft spiele. Vielleicht hält man mich für einen „verkappten Rückschrittler", vielleicht „freut" sich so Mancher, daß ich nun endlich bekehrt bin vom chromatischen Wahn und von anderen „erschröcklichen" Dingen, freizügiger Harmonik, fesselloser Tonalität – und wie alle diese meine unsühnbaren Verbrechen gegen die „edle", „wahre" Kunst hießen, gegen die Kunst, die Jene so lieben, die beim Musikhören so ungern in ihrer Ruhe gestört werden mögen.

Was mich bei Mendelssohn so anzieht, ist die Wahrheit des Ausdrucks, des Empfindungslebens eines, auch menschlich, durch und durch vornehmen Künstlers. Dabei offenbart sich besonders in den „Liedern ohne Worte" eine derartige Vollendung des klaviertechnischen Materials, eine solch' absolute Beherrschung des musikalisch-formellen Elements, daß man all' den verwirrten und verirrten jungen Übermenschen, bei denen Musik überhaupt erst beim achten Horn, beim vierfachen „Holz", bei vierundsechzig Schlag-

instrumenten und einigen Dutzenden verschieden gestimmter Glocken beginnt, ein gründliches „Stahlbad" in Mendelssohn nur auf's Dringendste empfehlen kann.

Man jammert heut zu Tage, daß die edle Hausmusik auszusterben droht. Hier wäre der Moment, die „Lieder ohne Worte" wieder zu Ehren zu bringen, wenn man zu der Einsicht gelangen könnte, daß Musik auch ohne den Prunk moderner Konzertsäle, ohne Preisschau der letzten Modeneuheiten genossen werden kann. Um dieses Ziel, die „Lieder ohne Worte" in der Hausmusik wieder zur Geltung zu bringen, zu erreichen, bedarf es zuerst der Mitwirkung derer, die im öffentlichen Musikleben als ausführende Künstler oder Kritiker eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen. Es muß leider konstatiert werden, daß in dieser Beziehung in der Presse, dann von den jüngsten „Feuerköpfen", oft stark gesündigt wird. Ich kenne so manchen „Preßhelden", so manchen jungen, mit mißverstandenem Wagner und Liszt durchseuchten jüngsten „Propheten", die höhnisch die Nase über Mendelssohn rümpfen; dabei kenne ich diese Herren sehr genau und weiß nur zu gut, das positive Können, die kompositorische Veranlagung dieser „Gernegroße" werden nie so weit reichen, daß sie – Alle zusammen – nur eine Komposition von der Güte und Vollendung eines „Liedes ohne Worte" zu Stande bringen.

Sollte es ferner einem feinnervigen Pianisten, dessen Ideal weniger die Erzielung eines möglichst robusten Anschlages ist, wirklich nicht mehr möglich sein, durch poesievollen Vortrag von Mendelssohn'schen Klavierstücken einigen Beifall zu ernten? Hat nicht ein so eminenter Künstler wie Bülow die größte Hochachtung vor Mendelssohn gehabt und bis

in seine spätesten Jahre Mendelssohn öffentlich gespielt? Und es wird wohl kein Mensch Bülow, der stets auf der vordersten Barrikade des Fortschrittes kämpfte, der „Rückständigkeit" in der Erkenntnis und Urteilsfähigkeit zeihen! Bülows innerster Wahlspruch: „Ehret eure deutschen Meister", verpflichtet auch uns, den großen, deutschen Meister Felix Mendelssohn zu ehren für immerdar.

Zu einer Rundfrage.

(1905/6)

Seb. Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fußt jeder **wahre** Fortschritt! Was Seb. Bach für unsere Zeit bedeutet – pardon – bedeuten **sollte?** Ein gar kräftigliches, nie versiegendes Heilmittel nicht nur für alle jene Komponisten und Musiker, die an „mißverstandenem Wagner" erkrankt sind, sondern für alle jene „Zeitgenossen", die an Rückenmarkschwindsucht jeder Art leiden. „Bachisch" sein heißt: urgermanisch, unbeugsam sein. Daß Bach so lange verkannt sein konnte, ist die größte Blamage für die „kritische Weisheit" des 18. und 19. Jahrhunderts.

Inhalt.

	Seite
Vorspruch: Zwischen den Schlachten	158
Ich bitte um's Wort! (1904)	159
„Mehr Licht!" (1904)	166
Zum 1. April (1904)	172
Hugo Wolfs künstlerischer Nachlaß (1904)	179
Musik und Fortschritt (1907)	190
Offener Brief — an den Herausgeber der Zeitschrift „Musik" (1907)	194
Degeneration und Regeneration in der Musik (1907)	202
Felix Mendelssohn Bartholdy's „Lieder ohne Worte" (1909)	214
Zu einer Rundfrage (1905/6)	218

*

Der Abdruck an dieser Stelle erfolgt mit ausdrücklicher Genehmigung der Wittwe Frau Hofrat Reger; die Rechtschreibung ist die durchgängig in dieser Sammlung festgehaltene.

Nachdruck verboten.

Litteratur-Nachweis.

Bücher, Broschüren und Aufsätze zur Sache.

Vorbemerkung: Von den Aufsätzen aus Zeitschriften und Zeitungen, woselbst eine unübersehbare Menge erschienen ist, werden nachstehend der Zeitfolge nach nur diejenigen erwähnt, welche bedeutsamer erscheinen.

Max Regers eigene Aufsätze finden sich in

1. bis 3. „Neue Zeitschrift für Musik", 1904 Nr. 2, 11 und 14
4. „Süddeutsche Monatshefte", 1904 Nr. 2
5. „Leipziger Tageblatt", Juni 1907
6. „Musik", 5. September 1907
7. „Neue Musik-Zeitung", 31. Oktober 1907
8. „Leipziger Illustrierte Zeitung", 28. Januar 1909
9. „Die Musik", Jahrg. 1905/6 Heft 1.

Das (S. 158) vorangesetzte Motto zum Ganzen erschien — unbekannt, wo — in irgend einer Fest- oder Jubiläums-Nummer einer der großen Tageszeitungen zwischen 1905 und 1915; uns liegt nur ein gedruckter Ausschnitt ohne Quellen-Angabe vor.

*

Karl Straube: „Max Reger" – in der Zeitschrift „Die Gesellschaft", herausgeg. von Dr. Arthur Seidl; Jahrg. 1902, Heft 3

Richard Braungart: „Max Reger als Liederkomponist"; „Freistatt" (München), 20. Juli 1902

— „Münchner musikalische Porträts — I. Max Reger"; „Münchner Zeitung", 17. März 1903 und „Leipziger Neueste Nachrichten", 20. Nov. 1903 (mit Fußnote von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar)

— „Regeriana" — „Die Musik", herausgeg. von B. Schuster (Berlin); Februar-Heft 1904

— „Max Reger" – in „Monographien moderner Musiker", Bd. II; Leipzig 1907

„Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" – herausgegeben von Prof. Dr. Friedrich Spitta u. Prof. Dr. S. Smend; enthält (etwa vom Jahrg. 1900 an) Besprechungen und Aufsätze über einzelne Werke Regers: von Friedr. Spitta, Karl Straube u. A. m.

Paul Zschorlich: „Viertel-Töne – Gedanken über Max Reger"; „Die Hilfe", herausgegeben von Friedrich Naumann (zu Anfang des Jahrhunderts)

Hermann Teibler: „Max Reger" (mit einer Kunstbeilage) — „Musikalisches Wochenblatt"; Jahrg. 1904 Nr. 1, 3 u. 4

Gustav Beckmann: „Max Reger" – „Rheinische Musik- und Theater-Zeitung"; Jahrg. 1905, Heft 3

Dr. Rudolf Louis: „Deutsche Musik der Gegenwart"; 1905

Walter Fischer: „Max Reger als Orgelkomponist" – „Allgemeine Musik-Zeitung"; Jahrg. 1905, Nr. 30/31

Fest-Programme der „Musikalischen Gesellschaft" in Essen; Januar und Oktober 1905

Dr. Roderich v. Mojsisovics: „Max Regers Orgelwerke" — „Musikalisches Wochenblatt"; Jahrg. 1906, Nr. 37/40

Gustav Robert-Tornow: „Max Reger und Karl Straube"; 1907

— — „Zur Beurteilung der Kunst Max Regers" – in der Zeitschrift „Musik", herausgegeben von Bernhard Schuster (Berlin); VII. Jahrg., Heft 1

J. Richard Würz: „Modulation und Harmonik bei Max Reger" — „Musikalisches Wochenblatt"; Jahrg. 1907, Nr. 43

Dr. Carl Mennicke: „Max Reger als Retter in der Not!" — „Musikalisches Wochenblatt"; Jahrg. 1908, Nr. 1

— — „Offener Brief an Herrn Rudolf Cahn-Speyer" – ebenda, Nr. 14

Dr. Rudolf Cahn-Speyer: „Eine Erwiderung an Herrn Dr. Carl Mennicke" – „Musikalisches Wochenblatt"; Jahrg. 1908, Nr. 12

— — „Offner Brief an Herrn Dr. Carl Mennicke" – ebenda, Nr. 16

„Die Orgel" – herausgegeben von Fritz Lubrich d. Ä., zuletzt bei Schwers & Haake in Bremen; enthielt viele Aufsätze über Max Reger und seine Werke, u. a. von Karl Hasse: „Drei Chorwerke von Max Reger"

Festbuch zum „Max Reger-Fest"; Dortmund, 7./9. Mai 1910

Dr. Walter Paetow: „Max Reger" – „Allgemeine Musik-Zeitung"; Jahrg. 1910, Nr. 19

Prof. James Kwast: „Max Reger als Kammermusik- und Klavier-Komponist" – „Allgemeine Musik-Zeitung"; Jahrg. 1910, Nr. 19

Dr. Georg Stern: „Die Kunst Max Regers" — „Sozialistische Monatshefte"; Jahrg. 1910, Bd. I S. 46 ff.

— — „Nachruf auf Max Reger" – ebenda; Jahrg. 1916, 10./11. Heft

Dr. Max Hehemann: „Max Reger"; 1911 – 2. erweit. Aufl. 1916

Curt Herold: „Der Einfluß Hugo Riemanns auf Max Reger" — „Allgemeine Musik-Zeitung"; Jahrg. 1912, Nr. 51/52

Franz Rabich: „Entwicklung in Regers ersten Liedern" — „Blätter für Haus- und Kirchenmusik"; Jahrg. 1912/13

— — „Texte der Lieder von Reger" – ebenda

— — „Regers Sternlieder u. a. über Max Reger" — ebenda; Jahrg. 1913/14, S. 86 ff.

Dr. Paul Marsop: „Max Reger" – in der Essais-Sammlung „Neue Kämpfe"; 1913

Georg Gräner: „Max Reger" – „Der Merker"; Jahrg. 1914, 2. März-Heft

Hans Stadler: „Max Reger als Lehrer" – in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik", Jahrg. ?

Prof. Dr. Albrecht Mendelssohn Bartholdy: „Das deutsche Wesen in Regers Werk"; 1916

„Neue Musikzeitung" – Jahrg. 1916, Nr. 18/19 (Max Reger-Gedächtnishefte) enthalten: Gedenkreden von Philipp Wolfrum und Wilibald Nagel; dazu Aufsätze von Edith Mendelssohn Bartholdy, Gerhard Dorschfeld, Adalbert Lindner, Joseph Haas, Fritz Stein, Hermann Keller, Ludwig Riemann, Max Hehemann, Johanna Senfter, Dr. Hermann Grabner, Dr. Walter Niemann (über „Max Reger", „Die letzten Stunden mit Max Reger", „Max Reger und sein Lehrer Ad. Lindner", „Max Reger und die Instrumentalform", „Max

Regers letzte Werke", „Max Regers Orgelwerke", „Reger und die Tonalität", „Von Max Reger, dem Menschen und Künstler", „Erinnerungen an Reger", „Reger in Meiningen", „Max Reger", „Regers Klaviermusik", „Eine lustige Fahrt mit Max Reger nach Braunschweig")

Prof. Dr. M. Bauer: „Zu Max Regers Gedächtnis" – „Frankfurter Zeitung"; 1916, Nr. 136

Paul Bekker: „Max Reger" – „Frankf. Zeitung", Mai 1916

Dr. Heinrich v. Kralik: „Max Reger" – „Der Merker"; Jahrgang VII, Heft 11/12

Hermann Keller: „Einige Erinnerungen an Max Reger" — „Deutsche Tonkünstler-Zeitung", 5. Juni 1916

Prof. Dr. Arthur Seidl: „Nachruf auf Max Reger" – in der Wiener Zeitschrift „Der Merker"; Jahrg. 1916, Juni

Dr. Karl Storck: „Max Reger" – „Musikpädagogische Blätter" Jahrg. 1916, Nr. 13/14

Hermann Kundigraber: „Persönliche Erinnerungen an Max Reger" — Bericht der „Städt. Musikschule Aschaffenburg" über das Schuljahr 1915/1916

Prof. Dr. Wilhelm Altmann: „Reger-Katalog – vollständiges Verzeichnis sämmtlicher in Druck erschienenen Werke, Bearbeitungen und Ausgaben Max Regers"; 1917

Hugo Fleischer: „Brahms-Einflüsse bei Max Reger" – „Der Merker"; Jahrg. 1917, Heft 12/13

Dr. Hermann Poppen: „Max Reger" — Kleine Musiker-Biographien; 1918

Walter Niemann: „Die Musik seit Richard Wagner"; 2. Auflage, 1918

Joseph Messner: „Max Reger" – „Der Merker"; Jahrg. 1918, Heft 19/21

Walter Krug: „Die neue Musik"; 1919

Elsa Reger: „Ein unveröffentlichtes Lied Max Regers" — „Bielefelder Blätter" (Kunstbeilage); Jahrg. 1919, 13/14

— „Erinnerungen an Max Reger" — „Velhagen & Klasings Monatshefte"; Februar 1921

Arnold Ebel: „Max Reger – ein Geleitwort zum Regerfest" „Deutsche Tonkünstler-Zeitung", Jahrg. 1920 Nr. 354

Fritz Frid. Windisch: „Regers Verhältnis zur Tonalität" — „Melos" (Berlin); I. Jahrg., Nr. 4

Dr. Hermann Grabner: „Regers Harmonik" — „M. Reger", eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, herausgegeben von Richard Würz; 1921

Max Reger-Nummer der „Allgemeinen Musik-Zeitung"; Mai 1921

Hermann Unger: „Max Reger" — „Zeitgenössische Komponisten", herausgegeben von H. W. v. Waltershausen; 1921

Otto Keller: „Max Reger-Bibliographie"; Wien 1921

Adalbert Lindner: eine Jugend-Biographie Max Regers — nur erst handschriftlich vorhanden, und

Mitteilungen der „Reger-Gesellschaft" — erst seit 1921.

* * *

Bilder-Tafel.

Titelbild (vorne): Innenansicht des „Max Reger-Archivs" zu Jena, Beethovenstraße 6 — dessen Begründung, Einrichtung und Erhaltung man der opferfreudigen Wittwe des Meisters verdankt; Leiter: Universität-Musikdirektor Volkmann, ein Schüler Regers. Die Büste auf dem Schrank ist das bekannte Werk des Berliner Bildhauers Theodor v. Gosen. Mit Bewilligung von Hofphotograph E. Hoenisch, Leipzig, hier veröffentlicht.

S. 16/17: „Jugendbild Max Regers" — die photographische Vorlage, aus dem Besitze des Herrn Prof. Karl Straube, trägt das Datum „27. Oktober 1897", stammt also noch aus der Wiesbadener Zeit, nach der Entlassung vom Militärdienste.

S. 32/33: „Max Reger 1903" — Münchner Aufnahme des Photographischen Ateliers Gebr. Lützel dortselbst.

S. 48/49: „Max Reger 1906" — mit eigenhändiger Widmung an den Freund; aus dem Besitze des Herrn Prof. Karl Straube in Leipzig.

S. 64/65: „Max Reger am Klavier" — so sahen wir ihn in der „Gewandhaus"-Matinée beim Leipziger Bachfeste spielen oder auf seinen Bach-Reisen mit dem (nun auch schon verblichenen) Freunde Generalmusikdirektor Prof. DDr. Philipp Wolfrum zusammen musizieren Leipzig 1910, mit Bewilligung von Hofphotograph E. Hoenisch.

S. 80/81: „Max Reger an der Orgel" — es ist die Orgel des „Konservatoriums der Musik" in Leipzig; Leipzig 1911, mit Bewilligung von Hofphotograph E. Hoenisch.

S. 96/97: „Der Meister in der Sommerfrische" — August 1913 im Ostseebade Colberg, der Geburtstadt seiner Gattin, emsig an seiner „Ballet-Suite" schreibend; nach der Privat-Aufnahme eines Freundes, des jungen und hochbegabten, 1918 vor dem Feinde leider gefallenen Kunstmalers Hermann Nölker — von Frau Hofrat Reger aus dem Privatbesitze gütigst zur Verfügung gestellt.

S. 112/113: „Generalmusikdirektor Hofrat Prof. Dr. Max Reger" — eines der spätesten Bildnisse des Meisters, während der Zeit des Weltkrieges angefertigt; mit Bewilligung von Hofphotograph E. Hoenisch, Leipzig.

S. 128/129: „Max Reger auf dem Totenbett" — am Morgen des 11. Mai 1916 im „Hotel Hentschel" zu Leipzig aufgenommen; mit Bewilligung von Hofphotograph E. Hoenisch.

S. 144/145: „Prof. Karl Straube, Leipziger Thomaskantor" — der berühmte Orgelmeister und vielbewährte, hochverdiente Freund des Verewigten; nach neuester Aufnahme (1919) aus der „Werkstatt für bildmäßige Photographie" von Eme Bardorff zu Leipzig.

S. 160/161: „Nachbildung von Max Regers Werk: Op. 61, d; Nr. 1" — d. i. der ersten Seite der „Acht Marienlieder" in der Handschrift des Komponisten; aus dem Besitze des Verlagshauses. Vgl. hierzu S. 149 vorliegenden Bandes.

S. 176/177: „Nachbildung einer Partitur-Seite des ‚Gesanges der Verklärten' (Werk 71)", in der Meister-Urschrift — Münchner Zeit, 1903; im Besitze des Musikverlages C. F. W. Siegel (R. Linnemann) zu Leipzig. Vgl. S. 113 und 150 dieser Schrift.

S. 192/193: „Nachbildung eines eigenhändigen Briefes an den Herausgeber" — (damals der Münchner Zeitschrift „Die Gesellschaft", heute der „Musik") Prof. Dr. Arthur Seidl, aus dessen Privatbesitz; ein für Regers Art in jeder Hinsicht ungemein kennzeichnendes Schreiben, das auch darum lebensgeschichtlich noch besonders denkwürdig erscheint, weil es etwa jener Zeit entstammt, da der Jungmeister sich von Weiden her eben rüstete, in den Münchner Kreis alsbald einzutreten (vgl. noch S. 71 ff, 81 u. 101 f dieses Essay's). — „Übrigens Ihre Anschauung, daß R. Wagner für uns (NB für uns) nicht mehr modern ist, daß für uns eigentlich die Wagner-Epoche vorüber (d. h. im besten Sinne des Wortes) ist, teile ich vollkommen; ....": um diesen Absatz im gegebenen Zusammenhange richtig zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß der Adressat mit dem programmatischen Artikel „Wiederkehr des Gleichen?" die jüngst übernommene Herausgabe der genannten Münchner Zeitschrift soeben erst angetreten hatte; sowie daß kurz vordem, 1900/01, seine vier Vorträge vom „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst" gerade herausgekommen waren, deren erster (auf S. 29 ff.) vornehmlich diese Fragen im Näheren behandelte. Reger — wohl ganz genau ebenso, wie es der bewußte Autor selbst heute noch tun würde — hätte jugendliche „Stürmer- und Dränger"-Naturen, die einen Wagner überspringen und etwa ablehnend bei Seite lassen zu dürfen glaubten, ohne erst die Bayreuther Kunst innerlich erlebt, mit diesem Probleme vor allem sich geistig auseinandergesetzt zu haben, in gestrenger Gründlichkeit gewiß eines wesentlich Anderen stets unzweideutig verwiesen. (Vgl. hierzu Hermann Unger: „Max Reger", S. 59). - Die „Zwölf Lieder" (Werk 51) sind „An Hugo Wolf" gerichtet; Karl Straube's hier angekündigter und bereitwilligst auch entgegen genommener Aufsatz über Reger als Künstlerpersönlichkeit ist im Jahrgange 1902 der „Gesellschaft" bekanntlich dann erschienen.

DIE MUSIK

Sammlung illuſtrierter Einzeldarſtellungen

Begründet und bis einſchließlich 32. Band
herausgegeben von

RICHARD STRAUSS.

Weitergeführt
von

Arthur Seidl.

Band 1. **Beethoven** von **Auguſt Göllerich**
Band 2. **Intime Muſik** von **Oscar Bie**
Band 3. **Wagner-Brevier,** herausgegeben von **Hans von Wolzogen**
Band 4. **Geſchichte der franzöſiſchen Muſik** von **Alfred Bruneau**
Band 5. **Bayreuth** von **Hans von Wolzogen**
Band 6. **Tanzmuſik** von **Oscar Bie**
Band 7. **Geſchichte der Programm-Muſik** von **Wilhelm Klatte**
Band 9. **Die ruſſiſche Muſik** von **Alfred Bruneau**
Band 11. **Paris als Muſikſtadt** von **Romain Rolland**
Band 12. **Die Muſik im Zeitalter der Renaiſſance** von **Max Graf**
Band 16/17. **Das deutſche Lied** von **H. Biſchoff**
Band 18. **Die Muſik in Böhmen** von **Richard Batka**
Band 19. **Rob. Schumann** von **Ernſt Wolff**
Band 21. **Fauſt in der Muſik** von **James Simon**
Band 22/23. **Franz Schubert** von **Wilhelm Klatte**

Band 24/25. **Bizet** von **Adolf Weißmann**

Band 26/27. **Alexander Ritter** von **Siegmund von Hausegger**

Band 28/29. **Das franzöſiſche Volkslied** von **L. Schneider**

Band 30. **Johann Strauß** von **Rich. Specht**

Band 31/32. **Jacques Offenbach** von **Paul Bekker**

Band 33/34. **Die moderne Muſik und Richard Strauß** von **Oscar Bie.**

Band 35. **Zur Entwicklungsgeſchichte des Melodrams und Mimodrams**, von **Max Steinitzer**

Band 36. **Das Madonnen-Ideal in der Tonkunſt** von **Eugen Schmitz**

Band 37/38. **Das Chriſtus-Ideal in der Tonkunſt** von **Karl Grunsky**

Band 39/41. **Betrachtungen zur Kunst** von **Siegmund von Hausegger**

Band 42/43. **Max Reger** von **Karl Haſſe**

Band 44/45. **Hans Pfitzner** von **Arthur Seidl**

.....

Jeder Band der „Muſik" in künſtleriſcher Ausſtattung, mit Notenbeilagen, Vollbildern uſw. koſtet:

In Pappband . . . . . M. 3.— } und Teuerungs-
Doppelbände entsprechend } Zuſchlag 100%.

Druck von Günther, Kirstein & Wendler, Leipzig.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
R25
H28

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 01 01 14 003 7